1127-15

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXX. Band. 1. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1907.

Hierzu Beilagen von der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst Berlin, von B. Behrs Verlag Berlin, von J. E. Buschmann, Antwerpen und von der Verlagsbuchhandlung Anton Schroll & Co. Wien.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

Soeben ist erschienen:

Das Wesen der Kunst

Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre

von

Konrad Lange

Zweite Auflage. Neue Bearbeitung in einem Bande

Umschlag, Einband und Vorsatzpapier nach Entwürfen von Bernh. Pankok

XXVI und 668 Seiten. Lex.-8°. Geheftet 10 M., gebunden 12 M.

Kunstwissenschaftliche Diapositive

nach den Werken alter und moderner Meister.

Originalaufnahmen von

Braun, Clément & Co., Dornach i. E.,
Kunstverlag Franz Hanfstaengl, München.

Alleinige Ausgabe durch

Ed. Liesegang, Düsseldorf

Spezialwerkstätten für Projektionsapparate.

Neu erschienen: Die Kunstwerke aus den schwäbischen und benachbarten bayerischen Sammlungen, sowie die alttiroler Meister. Originalaufnahmen des Kunstverlages **Friedrich Hoefle, Kgl. Hofphotograph in Augsburg.**

Donatello und die Antike.

Von **Fritz Burger.**

Wer eine Psychologie der Kunst des neben Michelangelo größten christlichen Plastikers geben will, darf sich nicht damit begnügen, das in der Jugend Vorhandene und das im Alter schließlich Gewordene im Zusammenhang vor Augen zu führen, wäre auch die Genesis seines Stiles und seine Wandlung noch so klar und umfassend auf Grund formaler Analysen gezeichnet. Bei solcher Schilderung wird sehr häufig die Wirkung nicht von der Ursache geschieden. Auch auf historischem Wege, eingezwängt in die kulturgeschichtliche Entwicklung, läßt sich Donatellos Genius nicht restlos fassen. Denn er ragt, nur was die Problemstellung betrifft, himmelweit über seine Zeit hinaus und kann nicht als Gesamtausdruck ihrer Kultur gelten. Er steht um die Mitte des 15. Jahrhunderts als ein Einsamer in dem fröhlich leidenschaftlichen Getriebe um ihn her und sieht über die Zeiten und Geschlechter nach den wenig verwandten Seelen, die nach ihm erstanden.

Donatellos Kunst hat ein Janusantlitz, denn sie blickt zurück nach der hellen Sonne Homers und seiner herrlichen Gestaltenwelt und sieht vorwärts hinauf nach dem Norden, wo die germanischen Meister wie er aus dem niederen Volke das packend Dramatische zu ziehen wußten und in der Häßlichkeit den Ausdruck des Menschlich-Tragischen erfanden. Donatello war Seelen- und Gestaltenbildner zugleich. Für diesen bildete die Eigenart seiner Empfindung, für jenen die Antike den Nährboden, aus dem ihm seine Schöpfungen erwuchsen. Seitdem Brunellesco die Darstellung des Raumes auf eine wissenschaftliche Basis gestellt hatte, war die Erfassung des körperlichen Organismus die notwendige Konsequenz dieser Entwicklung. Ob auch sie der Wissenschaft am Beginne des Jahrhunderts die Grundlage verdankt, ist schwer zu sagen. Die künstlerische Blüte hätte sie hier allein nicht hervorrufen können, denn die Art der Zeit und ihre Tracht war nicht dazu geeignet, das zu geben, was man brauchte und wollte. Die natürliche Sinnlichkeit des Volkes war der Acker, der, durch das scharfe Eisen des Verstandes gepflügt und

durch die Antike besät, so unvergleichliche Früchte trug. Man hat ja immer zur Antike als der unerreichten Lehrmeisterin aufgesehen. Freilich, das goldene Pfund, das sie in sich barg, mußte von den Künstlern und ihren Generationen immer von neuem erst entdeckt werden, und darin liegt nicht der geringste Reiz der italienischen Kunstgeschichte, zu vergleichen, was jede Zeit, was jeder Künstler in ihr suchte und fand. Die Antike ist sogar auch für außeritalienischen Boden ein außerordentlich feines Instrument, an dem wir Wert und Art der künstlerischen Erscheinungen messen können. Giotto, Ghiberti Mantegna, Dürer, Rembrandt, Rubens! Aber für keinen hat die Antike die Bedeutung gehabt wie für Donatello. Gibt es doch kaum ein Bewegungsmotiv oder eine Figur, keine Komposition, die ihren Zusammenhang mit der Antike verleugnen könnte. Und doch hat Donatello die Antike zu einem Neuen gemeistert wie kein Zweiter. Mit dem Seziermesser seines Geistes zergliedert er das Geschaute, um mit divinatorischer Kraft ein Neues daraus zu fügen, das dem Alten ähnlich und doch wieder so grundverschieden von ihm war. Das Wesen der Renaissance läßt sich mehr, als Worte es vermögen, an dem wenigstens hier für Donatello typischen Beispiel erläutern: nicht eine »Wieder-«, nein, eine richtige Neugeburt findet statt! Der Vergleich von Vorbild und Abbild ermöglicht es uns allein, hinter die Kulissen dieses schaffenden Renaissancegeistes zu blicken und hier das Werden und Wachsen jener Kunst verfolgen, die mit der hehren Ruhe und Sicherheit eines Gestirns, seine Bahnen durchlaufend, feierlich am künstlerischen Himmel emporsteigt. Mit allgemeinen ästhetischen Definitionen ist hier gar nichts gesagt. Man kann weder die Antike noch Donatello, jeweils als »Einheit« gefaßt, einander gegenüberstellen und mit Kontrasten zu zeichnen versuchen. Die starre Einseitigkeit dieser mehr oder minder subjektiven Begriffe gibt tote Abstraktionen, nicht aber den lebendigen Wechsel in Form und Anschauung wieder, denen der einzelne Künstler ebenso wie ganze Zeiten nun einmal unterworfen sind.

Donatello macht eine ähnliche künstlerische Entwicklung durch wie Rembrandt. Der heilige Georg an Or San Michele ist einem anderen Fühlen entsprungen als jener Christus der Auferstehung an den Kanzelreliefs von San Lorenzo: der junge Heilige fordert eine Welt in die Schranken, der göttliche Überwinder aber trägt im Augenblick seines Sieges noch die furchtbaren Folgen des Kampfes, die ganze Erdenschwere an sich, müde lastet der abgehärmte Körper auf dem mit brutaler Gewalt dem Sarkophag aufgesetzten Stein, und das durchfurchte Antlitz blickt stier und starr vor sich hin, das Auge sucht nicht den Himmel. Trotz solcher Wandlungen ist Donatellos Verhältnis zur Antike immer dasselbe geblieben. Sie war ihm eine unerschöpfliche Schatzkammer von Formen

und Bewegungsmotiven. Aber nicht mit flüchtigem Stifte im Skizzenbuch festgehalten, sondern tief in die Seele eingegraben war ihm das Geschaute, und wie oft, ohne daß er vielleicht selbst sich dessen bewußt war, mögen ihm die Erinnerungsbilder den Modellierstift geführt haben. Und nur solche dürfen wir da bei Donatello erwarten, wo er Anspruch auf eigenste Schöpfungen macht. Denn er operiert eben wie jeder große Bildhauer nur mit dem Formengedächtnis, das er in hohem und höchstem Maße besaß. Es gab freilich Fälle, wo er, vielleicht dem Wunsche des Auftraggebers entsprechend, ganze antike Kompositionen kopierte. Hierbei handelt es sich eben um eine Kopie der wirklichen Vorlage. Solche Werke haben natürlich für eine Psychologie Donatelloscher Kunst höchstens den einen Wert, daß sie zeigen, wie sich Donatello, wenn er wollte, an seine Vorbilder in Form und Ausdruck anschmiegen konnte, und daß da, wo er sich von der Antike, sie modifizierend, entfernt, um sie seinen Zwecken dienstbar zu machen, ein bewußter starker künstlerischer Wille tätig ist. Hier belauscht man seine Seele.

Das Wirken der Antike durch das ganze Lebenswerk Donatellos zu verfolgen, kann nur im Rahmen einer Biographie geschehen, und diese Zeilen wollen hier lediglich einen bescheidenen Hinweis auf einige wenige Beobachtungen geben, die einer Betrachtung der Donatelloschen Kunst von dieser Seite aus dienlich sein können. Tradition, Sitte und Kult sprachen eben doch andrerseits ein zu gewichtiges Wort mit, von der Persönlichkeit selbst ganz abgesehen, als daß man solche Betrachtungen von dem Ganzen trennen könnte. Ich beschränke mich daher im folgenden nur auf ein kurzes Referat einiger Beobachtungen, die sich mir bei Durcharbeitung des Sarkophagkorpus und der Trajanssäule für einen anderen Zweck von selbst ergaben. Der Vergleich der angeführten Monumente und Figuren wird im einzelnen ohnedies mehr zu sagen vermögen, als die eingehendste »Erläuterung«.[1])

Daß die antiken Vorbilder in den selbständigen Schöpfungen Donatellos erst nach dem Jahre 1432, der zweiten römischen Reise, mit größerer Sicherheit nachzuweisen sind, spricht nicht gegen die Annahme eines früheren Aufenthaltes in der ewigen Stadt, als vielmehr für die gesteigerte Intensität des Eindruckes und die höhere Ausbildung des Formengedächtnisses.

---

[1]) Im folgenden ist deshalb völlig verzichtet, auf die bereits bekannten Dinge hinzuweisen. Zusammenfassendes hierüber hat Bode in dem Text zu den »Denkmälern der Renaissanceskulptur Toskanas« geschrieben; einige Beobachtungen hat Schottmüller, Repert. f. K. 25, S. 401 gemacht. Siehe auch Burger, Geschichte d. Florent. Grabmals S. 195, ein weiteres findet sich im »Museum« Lief. XII, Jahrg. X, 1906, auf die Benutzung der Ara pacis in dem Bronze-Kapitäl unter der Kanzel am Dom zu Prato habe ich seinerzeit gleichfalls hingewiesen. a. a. O. S. 377 Taf. XXXVIII, Fig. 1.

Das Marmorrelief der Stäupung Christi des Berliner Museums (Bruckmann Taf. 67) gehört jedenfalls in diese Zeit. Daß hier die Antike als Lehrmeisterin der Bewegungsmotive aufgetreten ist, wurde auch längst erkannt. Es kommt nur darauf an, den Versuch zu machen, diese näher zu bestimmen. Für den Christus ist anscheinend die Bewegung eines der beiden Dioskuren, die Donatello in mehr oder minder stärkerer Anlehnung an das Original auch später benützt, das Vorbild gewesen. Diese Bewegung ist ohnedies eine häufige Erscheinung auf antiken Sarkophagfiguren. Achill wird beispielsweise in den Szenen, die seinen Streit mit Agamemnon darstellen, stets in dieser Aktion wiedergegeben. Ebenso Jason, der den Stier von Kolchos überwindet. (Bouillon, Musée des Antiques, Bd. III, Taf. 19 und 21, siehe auch Robert, Sarkophagreliefs III, II 282b.). Freilich die Donatellosche Figur erscheint nun in der feinsinnigen Differenzierung der Reliefhöhe, dem zarten Licht- und Linienspiel doppelt bewundernswert. Riegls Untersuchungen über römische und christliche Relieftechnik können nicht besser als durch den Vergleich von Vorbild und Abbild illustriert werden. Daß die dem Vorgang so teilnahmslos assistierende weibliche Figur einem Barbarentypus nachgebildet ist, braucht nicht besonders betont zu werden. Möglich, daß hier als spezielles Vorbild die Barbarin eines heute verschollenen Sarkophages in Betracht kommt, der mindestens im 16. Jahrhundert und wahrscheinlich schon früher bekannt war. Markanton hat ihn bereits nachgezeichnet, dessen Skizze ist auch Donatellos Barbarin verwandt. (Robert III, II, XC, 276.) Nur den im Original vielleicht abgebrochenen äußeren Arm hat er nach seiner Weise ergänzt und die Figur etwas mehr ins Profil gestellt. Sicher nachweisbar dagegen ist das antike Vorbild des rechten der beiden Henkersknechte, der in pathetischer Gebärde zum Schlage ausholt. Es handelt sich um den hinter dem Eber stehenden Jäger auf einem altberühmten Meleagersarkophag, der oft kopiert und in vielen Exemplaren vorhanden ist, deren eines mindestens seit dem Jahre 1286 in Pisa als Grabstätte des Giovanni Faglioli am Camposanto sich befindet.[2]) (Robert III, II, LXXXV, 250, als Vorbild vor allen Taf. LXXXVII, 225 und 226a, LXXIX, 231, sowie S. 320.) Interessant ist auch hier, wie durch die Änderung des Gewandmotivs Energie und Schwung der Bewegung gesteigert wird.

Merkwürdig, daß eine Figur des linken Seitenteils desselben hier als Vorbild in Betracht kommenden Sarkophages (Robert Taf. LXXIX, 231a) anscheinend die Anregung für die analoge Figur der Stäupung Christi auf einer Plaquette in Berlin (Kaiser Friedrich-Museum) gegeben

[2]) Siehe auch Mozzona, Pisa illustr. nelle arti del Disegno 1812, II, S. 303.

hat, die mit unserer kompositionell zusammenhängend, in einzelnen Motiven aber verschieden ist. (Bruckmann Taf. 92.)[3] Daß auch die linke der beiden Henkersfiguren des Marmorreliefs auf ein antikes Vorbild zurückgeht, ist zweifellos, wenn es sich auch mit Sicherheit nicht bestimmen läßt. Jedenfalls ist die realistische Bewegung des Unterkörpers einer antiken Sarkophagfigur verwandt, in der der Sohn des Agamemnon dargestellt ist, wie er den Buhlen seiner Mutter mit dem Fuße vom Throne stößt (Robert II, LIV Nr. 154). Daß Donatello diese Figur benutzt hat, wird noch wahrscheinlicher, dadurch daß in eben der Berliner Plaquette (Bruckmann Taf. 93) der Oberkörper der Figur und die Haltung der Hände mit dieser Sarkophagfigur übereinstimmen.

Noch deutlicher sind einige antike Vorbilder für das Kreuzigungsrelief im Museo nazionale in Florenz nachzuweisen (Bruckmann Taf. 94). Gleich die schönste Figur des Reliefs, die, auf einer Leiter stehend, mit einer Keule (sic!) die Nägel in die Füße des rechten der beiden Schächer treibt und das Auge des Beschauers durch die Stellung wie die Feinheit der Durcharbeitung auf sich zieht, geht auf eine antike zurück: Herkules, der die Hydra bekämpft! (Siehe Robert III, XXIX, 104 und 103, S. 126, der Sarkophag befindet sich noch heute in den Uffizien und war jedenfalls schon im 18. Jahrhundert bekannt.)[4] Auch hier ist die Gestalt etwas mehr ins Profil gedreht, wodurch das Spielbein im Gegensatz zur antiken Figur das Standbein völlig überschneiden mußte. Der Vergleich von Vorbild und Abbild gibt einen außerordentlich interessanten Einblick in das Wesen Donatelloscher Kunst. Die leidenschaftliche Aktion des Herkules hat Donatello absichtlich vermieden. Die Anlage der Leiter[5] sowie die Vertikale des Kreuzesstammes verstärken die Ruhe und Sicherheit, mit der diese wundervolle Gestalt ihrer furchtbaren Beschäftigung obliegt. Diese Gefühlslosigkeit und Brutalität wird allein durch den Kontrast mit der leidenschaftlichen Aktion der Figuren darunter gezeichnet, über die sie in bemerkenswerter Pointierung hervorragt. Es werden so zwei Kontrastwerte geschaffen, die sich nicht aufheben sondern verstärken und für die Wirkung des Reliefs von grundlegender Bedeutung sind.

Auch die im Vordergrunde links im selben Relief sitzende Gestalt

---

3) Man beachte die Haltung des linken Armes, die nur durch die Ergänzung verständlich wird.

4) Gori, Inscript. antiq. 1743, III, S. 27, cit. b. Robert S. 12f., siehe ferner Reinach, Statuaire, I, S. 85.

5) Für die Wirkung der Gestalt ist es sehr wichtig, daß die Leiter nicht an den Kreuzesschaft des Verbrechers sondern an den Christi gelehnt ist, erst hierdurch kommt die Linienschönheit der Figur sowie der beabsichtigte Ausdruck voll zur Geltung.

ist einem trauernden, genau an derselben Stelle sitzenden Hirten an dem berühmten Endymionsarkophage nachgebildet, der mindestens seit 1615 bekannt war, in welchem Jahre er in dem damals erbauten Kasino der Villa Borghese eingemauert wurde. (Robert III, Taf. XXIII, Nr. 80). Die Haltung der beiden Gestalten stimmt genau überein. Verändert ist allein die Gewandung und der merkwürdig verzeichnete linke Fuß, der oberhalb des Schienbeins genau wie im Vorbild verläuft und von Rechts wegen wie dort von dem vorderen überschnitten werden müßte.

Auch die auf dem Boden liegenden Gestalten im Vordergrund sind in den Sarkophagreliefs häufige Erscheinungen und nicht seltene Gäste Donatelloscher Kompositionen. Am nächsten steht unserem Relief eine gefallene Amazone (Robert II, Taf. XXXII, Nr. 77 und 79). Freilich taucht schon bei dieser Figur die Frage auf, ob nicht hier schon der Reliefschmuck der Trajanssäule Pate gestanden hat. (Siehe Cichorius, Die Trajanssäule, Taf. XXX.) Denn dort stimmt die Haltung der Hände mit der unserer Figur überein.

Daß auch die übrigen Figuren des Reliefs, Soldaten und Reiter, Erinnerungsbilder an antike Vorlagen sind, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Auffallend sind die vielen bärtigen Barbarenköpfe, die bei Donatello ihre Herkunft aus der Trajanssäule nicht verleugnen, an deren Reliefs auch der Pferdetypus erinnert. Aus ihr scheint auch jene vorwärts stürmende Soldatenfigur entnommen zu sein, die ihren wundervollen Rücken dem Beschauer darbietet. (Cichorius, Trajanssäule Taf. XXXV, XLVII.)

Daß Donatello aber die Trajanssäule sehr eingehend studiert und aus den Reliefkompositionen gelernt hat, beweisen uns vor allem seine Paduaner Reliefs.

Natürlich dürfen wir auch hier nicht, zumal so lange nach seinem Aufenthalt in Rom, erwarten, jede einzelne Figur mit ihrem Vorbilde nachweisen zu können. Es ist eben in erster Linie der Gesamteindruck der Reliefs und ihre kompositionelle Eigentümlichkeit, die Donatello reproduziert. Gerade hier läßt sich am besten die Art ersehen, wie er die Antike verwertet. Seltsamer Weise ist bis heute der Einfluß der Trajanssäule auf Donatellos Werke und ihre Bedeutung für dieselben völlig übersehen worden.

Da ist vor allem das Relief der Heilung des Lahmen (Bruckmann Taf. 121) und das Wunder des hl. Antonius (Bruckmann Taf. 122), daneben noch das Eselswunder (Bruckmann Taf. 120), die von Reminiszenzen an die Trajanssäule strotzen. So kehren die knienden, Hülfe flehenden Barbaren als Volkschorus, der vor Staunen auf die Knie gefallen ist, in dem Wunder des hl. Antonius (Bruckmann Taf. 122)

wieder. Mag die kompositionelle Anlage noch so großartig sein, es ist eben doch wichtig, daß von hier aus Donatello die Anregung für diese aus der Genesis seiner Kunst oder der Zeit unerklärbaren Wandlungen erhalten hat.

Der Vergleich der linken Gruppe der aufs Knie Gefallenen in dem der Trajanssäule analogen Relief (Cichorius Taf. LIV) mit der entsprechenden der Trajanssäule sagt das Nötige. Ein tüchtiger Biograph Donatellos, hat selbst empfunden, daß diese Gruppe nur als Ganzes gedacht werden könne. »Wenn stilkritischer Eifer zergliedernd die Figürchen für sich bewertet, heißt das ein Verkennen der ganzen Kunst.«[6]) Trotzdem müssen wir demgegenüber konstatieren, daß Donatello einzelne Figuren in dieser Gruppe ziemlich getreu dem Vorbilde nachgebildet hat. So entspricht beispielsweise die hinterste der knienden Figuren fast genau der analogen in der Gruppe der Trajanssäule. Geringere Abweichungen in Gewand und Gesicht waren natürlich schon durch die Entfernung des Originals bedingt. Dazu war dies nicht die einzige Gestalt, die Donatello wörtlich aus diesem Relief der Säule übernommen hat.

In der Ausgießung des heiligen Geistes an den Kanzelreliefs in San Lorenzo (Bruckmann, Taf. 142) ist die linke der im Vordergrunde mit hochgehobenen Armen knienden Jüngerfiguren nach einem derselben oben genannten Tafel entnommenen Barbaren gebildet, der mit aufgehobenen Armen vor dem Throne Trajans um Gnade fleht. (Cichorius, Taf. LIV.) Das unbegrenzte Gedränge, die freie malerische Gruppierung war eben das Element, das Donatello als »antik« gefiel und hierdurch ist der Wandel im Reliefstil des Meisters zu erklären. Das Gift, das er mit diesem Elemente übernahm, mußte, zumal im Alter, nur allzubald sich wirksam erweisen. In dem Relief Christus vor Kaiphas und Pilatus hat er übrigens eine freie Nachbildung der ganzen Säule gegeben. (Bruckmann, Taf. 150.) Auch die stehende Gruppe hilfeflehender Barbaren desselben Reliefs (Cichorius, Taf. LIV) hat Donatello in der Heilung des Lahmen in der Gruppe rechts von dem schreienden Knaben frei nachgebildet. Es ist bezeichnend, daß der antike Gestus der Bitte einfach übernommen wird, um als Zeichen des Staunens in der neuen Fassung zu gelten.[7]) Auch die Gestalt des Lahmen selbst verdankt ihre Komposition einem antiken Vorbilde, und zwar kann man schwanken zwischen einem vom Pferde gefallenen Barbaren der Trajanssäule, der, wie ich an anderer Stelle nachweisen werde, auch am Tabernakelrelief

6) Alfred Gotthold Meyer, Donatello (Knackf. M. S. 99).

7) Es scheint fraglich, ob die Renaissance den Gestus nicht auch so verstanden hat; jedenfalls wird er am Tabernakel Sixtus' IV., wovon ich demnächst zu berichten haben werde, in derselben Weise und zu demselben Zwecke kopiert.

Sixtus' IV. genau kopiert wurde (Cichorius, Taf. X, 25) oder ob es sich um eine Figur an einem Meleagersarkophage handelt, deren Bewegungsmotive auch sonst von Donatello mit Vorliebe verwertet wurden. (Robert III. II, LXX, 218, 216 und III. S. 152.) Dargestellt ist Ankaios, der vor dem anstürmenden Eber auf dem Boden liegt, mit dem einen Arm auf den Boden sich aufstützend, den anderen Arm zum Zeichen des Schreckens erhoben und mit dem linken Fuße nach dem Eber instinktiv stoßend. Man sieht, die Bewegung stimmt genau mit der unserer Figur überein, die, trotzdem die analoge Figur der Trajanssäule sich in der Silhouette ihr mehr anpaßt, als Vorbild in erster Linie in Betracht kommt.[8])

Auch der Mönch selbst, der dem Knaben das Bein anklebt, scheint eine Reminiszenz an die Figur des um die Leiche Hektors bittenden Priamus zu sein (Bouillon, Musée des Antiques, 111, Taf. 23), ein Sarkophag, aus dem sich noch eine ganze Reihe von weiteren Bewegungsmotiven in den Werken Donatellos nachweisen läßt.

Mit Rücksicht auf die reichliche Verwendung der Trajanssäule in den Paduaner Reliefs wird man sich auch die Frage vorzulegen haben, ob nicht auch die hier ganz unerklärlichen Architekturen auf dasselbe Vorbild zurückgehen. Die Fachwerkbauten, die sich beispielsweise in dem Wunder des hl. Antonius links und rechts in den Vordergrund hereindrängen, können ja zur Not natürlichen Vorbildern entsprechen. Auffallend sind schon die Stufen rechts, die mit Fachwerk durchzogen sind. Solche Dinge gab es in dem stein- und marmorreichen Florenz und Rom nicht zu sehen. Man merkt dem Meister an, daß er sich in dieser Verbindung von Stein und Holz als an etwas sonst Ungewohntem ergötzt. Dasselbe gilt aber vor allem für das Amphitheater aus Fachwerk (!), das der Künstler in genialer Weise raumbildend seiner Bühne im Relief hinterlegt. Diese Verbindungen von Holz und Stein sind aber häufige Erscheinungen der Reliefs der Trajanssäule und es kann nicht zweifelhaft sein, daß Donatello diese ihm hier ungewohnte Erscheinung nach seiner Weise nachbildete und verwertete. Es ist sicherlich kein Zufall, daß eben auf demselben Relief, das Donatello für seine figürlichen Kompositionen verwandt hat, auch ein kleines Amphitheater in Fachwerk gegeben ist. Wiederholt kehren auch jene hohen, schmalen Giebelhäuser wieder, die manchmal nur im Gerippe angedeutet sind und die uns vor allem in den Medaillons der Sakristei von San Lorenzo so häufig entgegentreten.

---

[8]) Hierbei wäre zunächst der heute verschollene, aber bereits seit 1485 nachweisbare Sarkophag Nr. 218 zu nennen. Doch kommt die Komposition in mehreren Exemplaren vor.

(Bruckmann, Taf. 106 und 107.) Gerade diese sind nun ein weiteres schlagendes Beispiel für den Einfluß des Reliefstiles der Trajanssäule auf die Schöpfungen unseres Helden. Die Komposition wird hier nicht mehr mit Rücksicht auf den Bilderrahmen erdacht, wie sie etwa Botticelli in seinen Madonnentondi gegeben hat, sondern sie erscheint ins Unendliche erweitert, ohne eigentlich festen Punkt. Die Richtungsakzente der Figuren und Architekturen liegen dabei bezeichnenderweise in der Diagonale.[9]) Wie in der Trajanssäule tauchen nun die Figuren aus unsichtbarem Grunde auf und werden so von dem Bildrahmen überschnitten. In den Medaillons der Sakristei sucht er noch die Klarheit und Feinheit der Sarkophagreliefs beizubehalten, in den Kanzeln wetteifert er mit der wogenden Figurenmenge der Trajanssäule. Die isokephale Anordnung der Figuren ist ihm ein Greuel geworden. Damit wurde Tür und Tor einem barocken Reliefprinzip geöffnet, das dann für die Reliefs der Kanzel in San Lorenzo verhängnisvoll wurde. Mit anderen Worten: der scheinbare »Wandel« in dem Reliefstil des Meisters ist allgemein durch die gesteigerte Beeinflussung durch die Trajanssäule zu erklären. Mit »klassischem Reliefstil« und Suchen nach Analogien zwischen der Kunst der fünf Jahrhunderte und dem Quattrocento ist gar nichts bei Donatello gesagt. Ihm geht's wie Michelangelo: es laufen, wie uns dies jüngst Geymüller nachgewiesen hat, die verschiedenen Stilarten oft nebeneinander her. Eine Genesis der Psychologie Donatellos läßt sich bei Außerachtlassen der hier betonten Faktoren nur mit Gewalt konstruieren.

Die souveräne Sicherheit, mit der Donatello gleich die ihm von dort gegebenen Mittel der Darstellung beherrscht, ist nur dazu angetan, seine titanenhafte Größe in um so hellerem Glanze erstrahlen zu lassen.

Von den übrigen Sarkophagen, die für Donatellos Werke von Bedeutung waren, ist hier zunächst der im Palazzo Montalvo befindliche Meleager-Sarkophag zu nennen, der schon von Giuliano da Sangallo für seine Sassetti-Grabdenkmäler benutzt wurde. (Robert III. II. Taf. XXXLX bis Taf. XCIII.)[10]) Schon die Lage des Toten, wie im Wunder des hl. Antonius und der Pietà der Kanzelreliefs, weist durch die charakte-

---

9) Donatello komponiert also hier ähnlich wie Rubens.

10) Ich habe die antiken Vorbilder für diese Grabdenkmäler nachzuweisen versucht, wobei mich Herr Prof. Robert freundlichst unterstützt hat. In der Rezension meines Buches in den Berl. Kunstwiss. Blättern hat F. Schottmüller erklärt, sich zu »Warburgs und Burgers« Ansichten zu bekehren. Das freut mich! Leider ist es mir aber nicht gelungen, in der fachwissenschaftl. Literatur, ja nicht einmal durch persönliche Anfrage festzustellen, ob Dr. Warburgs Ansichten mit den meinen übereinstimmen. Inzwischen bestätigt mir die Verf., daß es sich um einen Irrtum ihrerseits handle.

ristische Haltung des Kopfes auf die Kenntnis dieses Sarkophages hin. Daß Donatello ihn oder den verwandten, heute in Wilton House befindlichen Sarkophag aber wirklich benutzt hat, erfahren wir durch eine Figur im Vordergrunde des Tonreliefs im Southkensington-Museum in London, die Stäupung Christi darstellend (Bruckmann, Taf. 138). Die im Vordergrunde stehende, in das Relief hineinsehende Figur, die in ihrer Ruhe ähnlich wie die Gestalt des hämmernden Henkers in der Kreuzigung des Bargello einen Kontrastwert zu der intensiv bewegten Gruppe im Hintergrunde schafft, ist eine ziemlich getreue Kopie des zu Füßen des sterbenden Meleager stehenden Vaters. Sie ist ihrerseits die Vorstufe zu jenem Christus der Auferstehung in den Kanzelreliefs von San Lorenzo. Überhaupt scheut sich Donatello nicht, die von der Antike übernommenen Gestalten und Bewegungen für die verschiedensten Zwecke zu verwenden und zu wiederholen. So kehrt beispielsweise die rechte der beiden Henkersfiguren des Berliner Stäupungsreliefs als ein mit einer Feuergabel bewaffneter Scherge in dem Martyrium des San Lorenzo der Medaillons der alten Sakristei wieder. Dasselbe gilt für die die Hände mit den gespreizten Fingern erhebende Figur der Londoner Schlüsselverleihung, die in den Medaillons wiederkehrt.[11])

Stark beeinflußt von antiken Vorbildern sind vor allem die verschiedensten Grablegungen. So hat Donatello den Tod des Meleager der Euripideischen Version in der Grablegung des Tabernakels in St. Peter

Funérailles d'Hector.

durch einen Sarkophag benützt, der schon im Wolfegger Skizzenbuch kopiert, im 16. Jahrhundert wahrscheinlich in S. Angelo in Pescheria stand.[12]) Auch jene vielbewunderte Christusfigur in der Grablegung im

[11]) Auch Mantegna hat sie in den Fresken der Eremitanikapelle benutzt.

[12]) Robert III. II. S. 334 und Taf. LXXXIX. Nr. 275 heute in Wilton-House.

kunsthistorischen Museum in Wien (Bruckmann, Taf. 95a),[13]) wohl eine der schönsten nackten Figuren überhaupt, die Donatello geschaffen hat, ist in der Haltung fast genau übereinstimmend gebildet mit dem Leichnam des Hektor, der, von seinen Getreuen getragen, auf einem Sarkophag dargestellt ist, dessen Motive, wie wir sahen, Donatello auch sonst verwertete. (Bouillon III, Pl. 23.) Diesem Sarkophage scheint auch die klagende Frau mit den weit ausgebreiteten Armen entnommen zu sein, die in Donatellos Schöpfungen wiederholt wiederkehrt. Auch der Christus der Grablegung in Sant' Antonio zu Padua (Bruckmann, Taf. 13) geht natürlich auf dasselbe Vorbild zurück. Hier hält sich sogar die Silhouette, abgesehen von dem angezogenen Arm, noch strenger an das Original.

Eine mehrfach verwandte antike Figur ist auch der schlafende Endymion. Einmal taucht er ziemlich getreu nachgebildet rechts in der Ecke an der Pietà der Kanzeln von San Lorenzo auf (Bruckmann, Taf. 147), dann etwas modifiziert in der Auferstehung ebendort. (Vgl. Robert XIV bis XVII.) Auch sonst ist dieser Sarkophag reichlich von Donatello verwertet worden. So kehrt die dem Gespann der Diana entgegentretende Figur der Aura (Reinach, Statuaire III, S. 60) in einer weiblichen Gestalt in der Mitte unter dem linken Bogen des Eselswunderreliefs wieder, die als Hauptfigur im Vordergrund in der Mitte sofort das Auge des Beschauers auf sich zieht. Die am Sarkophag wohl abgebrochenen Arme sind so ergänzt, daß die Gestalt ihren Mantel über den Kopf zu ziehen scheint. Von einem Posieren mit den Linien und Bewegungen wie im Original ist jedoch bei Donatello nichts zu merken; es ist allein das Bewegungsmotiv, das ihn reizt, das er nach seiner Art in realistischer, fast banaler Weise auffaßt und reproduziert. Das Pendant auf der rechten Seite des Reliefs entspricht dem der entnommenen Sarkophagfigur, es ist Diana, die hier ohne Schleier lediglich die Armbewegung wiederholt, eine Abbreviatur des Vorbildes, durch die das Abbild nicht eben gewonnen hat. Denn die Geste ist nicht ganz verständlich und ungenügend motiviert.

Vielleicht geht auch die Figur jenes trauernden Kriegers, der in der Grablegung in Wien rechts in der Ecke sitzt, auf den im selben Sarkophag an analoger Stelle sitzenden Hirten zurück. Die naturalistische Weise, wie der Kopf sich in die geöffnete Hand stützt, ist natürlich eigene Erfindung Donatellos. (Die Hand scheint im antiken Original abgebrochen gewesen zu sein.)

---

[13]) Auch der Sarkophag selbst ist mit Szenen aus antiken Sarkophagen geschmückt.

Einem antiken Vorbild verdankt auch der Christus der durch ihren packenden Realismus bekannten Beweinung im Southkensington-Museum (Bruckmann Taf. 137) seine originelle Form. Donatello hat hier einen berühmten Amazonensarkophag verwertet, der in verschiedenen Variationen vorkommt (Robert II, Taf. 27). Der zu Tode verwundete Krieger liegt am Boden und wird mühsam an einem Arm von einem stehenden Krieger gestützt. Dieser braucht nur den herabhängenden Arm etwas tiefer sinken zu lassen, um die in Haltung und Ausdruck mit unserer Christusfigur fast völlig übereinstimmende Figur zu ergeben. Ähnliche Typen, doch weniger verwandt — nur der herabhängende Arm, der oben durch die dabei stehende Kriegergestalt verschieden, stimmt hier mit der Christusfigur überein —, kommen an analogen Sarkophagkompositionen vor. (Robert III, III, Nr. 13.)

Dem Vorbild der stereotyp bei Donatello wiederkehrenden Figuren von trauernden Barbaren braucht nicht besonders nachgegangen zu werden. Es wird sich hierbei wohl um die noch heute in Florenz (Loggia dei Lanzi) befindliche freiplastische Gestalt handeln.

Wie Michelangelo, so hat auch Donatello für seine am Boden sitzenden Figuren die Amazonensarkophage verwertet, die auch sonst in der Frührenaissance gezeichnet und in die Kompositionen übernommen wurden. Dies gilt beispielsweise für die vor dem Sarkophag sitzende Trauernde in der Grablegung der Kanzelreliefs (Bruckmann Taf. 147). Es ist bezeichnend, daß denselben Sarkophag Michelangelo für seine Vorfahren Christi (Roboamgruppe) verwertet hat. (Robert III, III, Taf. 32, Nr. 77, Steinmann, d. sixt. Kap., Bd. II, S. 428 u. 438.)[14])

Nachweisbar ist auch das antike Motiv jener links herausschreitenden und das Gewand abnehmenden Figur aus dem Relief des Lorenzo-Martyriums der Kanzeln. Man denkt zunächst an eine Ergänzung der Matteischen Amazone, doch handelt es sich augenscheinlich um eine genau an derselben Stelle einer Sarkophagkomposition befindliche Figur einer Amazone, die Donatello nach seiner Weise ergänzt hat (Robert II, XXXIX 88—90 und 92).[15]) Sarkophage mit Darstellung des Raubes der Penthesilea durch Achill sind jedenfalls in der Renaissance schon bekannt.

---

[14]) Auch in einigen sitzenden Madonnenfiguren Donatellos klingen diese Motive deutlich nach, ja, sie verdanken diesen vielleicht recht eigentlich ihre Entstehung. Man vgl. die genannten Sarkophage mit Donatellos Tonskizzen im Louvre und bei Frau Hainauer, Berlin. (Bode, Flor. Bildh. A. R., 1902, S. 55, Sansovinorelief im Museum zu Berlin. Bode a. a. O. 92 und Fig. 30.)

[15]) Aber auch an demselben oben genannten Amazonensarkophag (Robert II, Taf. XXXII, Nr. 72) befinden sich analoge Figuren an den Ecken, wobei immer zu berücksichtigen ist, daß die Arme im Original fehlen! Auch sonst hat Donatello gerade den die Sarkophagreliefs einfassenden Eckfiguren an seinen Schöpfungen mit Vorliebe

Lehrreich ist ein Vergleich der Ergänzung der fehlenden Arme in der Pozzoschen Zeichnung (Robert II, Taf. XXXIX, 89 und 92) mit der Figur Donatellos. Donatello hat hier anders gedacht und empfunden als die Hochrenaissance. Pozzos Zeichnung läßt die Figur einen Harnisch und Siegeszeichen tragen, Donatello benutzt die Bewegung, um in etwas umständlicher, aber doch höchst realistischer Weise seine Gestalt, das Gewand ablegend, darzustellen. So starke Bewegungen allein im Dienste der Schönheit konnte er sich ohne eine drastische Motivierung, einen deutlich ausgesprochenen Zweck nicht denken. Die Dosis Pose seiner Jugendzeit hatte er rasch überwunden. Bei solchen Aktionen galt ihm Leben und Bewegung alles. Man sieht die Funken seines Geistes sprühen. Das antike Motiv mußte ihm da lahm erscheinen, zumal er seinen Sinn nicht verstand. Man beachte z. B., daß die in der Heilung des Lahmen links liegenden Nymphen, die dem Beschauer den Rücken kehren, zwar wie das antike Vorbild das in kokettem Bogen über das entblößte Gesäß laufende Gewand beibehalten, der Oberkörper aber nicht wie im Vorbild nackt, sondern bekleidet ist! Das antike Raffinement in der Darstellung körperlicher Schönheit lag Donatello noch vollkommen fern. Wenige Jahrzehnte später empfand man schon anders. Auch die »edle Einfalt und stille Größe« hat Donatello sehr wohl aus den antiken Statuen in kongenialer Weise empfunden und wiedergegeben. Die Heiligenstatuen vom Hochaltar des Santo wissen davon zu erzählen.[16])

den analogen Platz angewiesen. Man beachte die Dioskuren an dem Friese der Kanzelreliefs, den trauernden Hirten links in der Ecke des Kreuzigungsreliefs, von den Masken gar nicht zu reden.

[16]) Daß natürlich die Motive, die Donatello der Antike entlehnt hat, erschöpfend hier behandelt sind, ist mit Rücksicht auf das oben Ausgeführte unmöglich. Vollständigkeit hierin ist bei der Arbeitsweise Donatellos ausgeschlossen. Es sei nur auf die mannigfachen antiken Motive diskutierender Apostel an den Türen von San Lorenzo hingewiesen, wo beispielsweise im zweiten Felde von unten links der linke Apostel dem betrunkenen Dionysos (!) nachgebildet ist. (Bouillon Taf. 6, Bacchus und Icarus.) Auch die bei Donatello besonders häufige Geste, die Hand an den Mund zu legen, ist der Antike abgelauscht.

Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei.

Von **Franz Dibelius.**

Häufig wird bei der Besprechung der Anfänge der Erzgießkunst in Deutschland einiger ehernen Säulen gedacht,[1]) die gegen Ende des zehnten Jahrhunderts in Kloster Korvei an der Weser entstanden sein sollen. Es heißt gewöhnlich, Bischof Bruno von Verden habe sechs solcher Säulen für die Klosterkirche in Korvei gestiftet, und der dortige Abt Thiatmar oder Deuthmar habe sechs andere durch seinen Erzgießer Gottfried hinzufügen lassen.

Die in den Monumenta Germaniae enthaltenen Korveier Geschichtswerke wissen nichts von den Säulen. Das läßt die Nachricht in zweifelhaftem Lichte erscheinen; denn was wir an verläßlichen mittelalterlichen Quellenwerken über Korvei besitzen, ist in den Monumenta veröffentlicht. Man muß auf die ältere kunstgeschichtliche Literatur zurückgehen, um der Herkunft jener Angabe auf die Spur zu kommen. Sie findet sich zuerst bei Fiorillo,[2]) und es läßt sich nachweisen, daß alle die Neueren, die von den Korveier Säulen berichten, ihre Kenntnis unmittelbar oder auf dem Wege über Schnaase und Lübke von Fiorillo empfangen haben. Fiorillo gibt auch seine Quellen an: die Nachricht von den Säulen, die Bruno von Verden nach Korvei schenkte, schöpft er aus Paullinis Annalen, und für die Säulen des Bronzegießers Gottfried bezieht er sich auf Letzners »Corbeische Chronika«. Letzner schrieb um 1600, Paullini gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Das sind sehr späte Zeugen. Zudem stehen sie als Geschichtsschreiber in üblem Rufe. Letzners Chronik ist ein leichtfertiges Machwerk, das von Irrtümern wimmelt, Paullini vollends ein Fälscher; seit Wigands[3]) Untersuchung kann es als gesichert gelten, daß die Jahr-

[1]) Von größeren Werken seien angeführt: Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 2. Aufl., 2. Bd., S. 665. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, 5. Aufl., 2. Bd., S. 544. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 120. F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 2. Bd., S. 41. Lüer-Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1. Bd., S. 281.

[2]) J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. 2. Bd. Hannover 1817. S. 7 f.

[3]) Paul Wigand, die Corveyschen Geschichtsquellen. Ein Nachtrag zur kritischen Prüfung des Chronicon Corbeiense. Leipzig 1841. S. 40 ff.

bücher, die er angeblich aus einer alten Korveischen Handschrift herausgab, sein eigen Werk sind.

Es wäre indessen nicht gerechtfertigt, dieser bedenklichen Herkunft wegen die ganze Überlieferung unbesehen zu verwerfen. Humann[4]) sagt mit Recht, daß sie nicht so klingt, als hätte sie sich ein Fälscher aus den Fingern gesogen. Es lassen sich nämlich eine Reihe frühmittelalterlicher Kirchen nachweisen, in denen der Chor durch einen von sechs Säulen getragenen, mit Lampen behängten Balken gegen das Langhaus abgeschlossen war.[5]) Daß Letzner oder Paullini etwas von dieser Tatsache wußten, ist nicht anzunehmen. So ist es das wahrscheinlichste, daß in früherer Zeit auch in der Klosterkirche von Korvei solche Chorschranken vorhanden waren, und daß den beiden Chronikschreibern eine richtige Überlieferung darüber vorlag. Ob freilich auch ihre näheren Angaben über Alter und Herkunft dieser Säulen der Wahrheit entsprechen, ist eine andere Frage. Das bedarf noch der Prüfung.

Eine solche ist aber nicht nur für das enge Gebiet der Korveischen Ortsgeschichte von Wert. Es ist auch für eine bestimmte Frage der allgemeinen Kunstgeschichte wesentlich zu wissen, ob zu Ende des 10. Jahrhunderts in Korvei eherne Säulen gegossen worden sind oder nicht. Denn davon hängt es zum großen Teile ab, wie wir uns die Anfänge der Erzgießkunst in Sachsen vorzustellen haben. Die ersten großen Bronzen in diesem Lande sind die beiden Denkmäler Bischof Bernwards von Hildesheim (993—1022), die Bernwardstür (1015) und die Bernwardssäule. In ihnen zeigt sich die junge sächsische Erzgießkunst sogleich auf einer Höhe der Vollendung, die in der damaligen Zeit nirgends ihresgleichen findet. Es ist eine bisher ungelöste Frage, wie dieser plötzliche Aufschwung der neuen Kunst zu erklären ist. Er würde weniger überraschend erscheinen, sobald sich herausstellte, daß schon einige Zeit vorher in Kloster Korvei Bronzewerke entstanden waren, die, wenn sie auch kleiner und viel weniger kunstvoll gewesen sein mögen als die Hildesheimer Güsse, doch der technischen Herstellung nach sich mit ihnen vergleichen lassen. Korvei liegt nicht weit von Hildesheim, verschiedene Hildesheimer Bischöfe stammten von dort, und Korvei scheint während des frühen Mittelalters in künstlerischen Dingen einen bestimmenden Einfluß in Niedersachsen ausgeübt zu haben.[6]) Wenn sich aber die Nachricht von Thiatmars Säulen nicht

4) Georg Humann, Die Kunstw. d. Münsterkirche zu Essen. Düsseldorf 1904. S. 213.

5) Humann führt folgende Kirchen an: S. Maria in Cosmedin zu Rom, Kirchen in Konstantinopel, Ravenna, Torcello, Cividale, Athen, Myra, einige frühromanische Kirchen Spaniens, Montecassino, Petershausen, Aachen und Michelstadt.

6) J. B. Nordhoff, Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitektur. Repertorium XI, S. 147 ff., 396 ff.; XII S. 372 ff.

bestätigt, so steht der Hildesheimer Bronzeguß ganz ohne Vorstufen, ohne jede Anknüpfung da. Denn auch der Glockenguß kann in Hildesheim vor Bernwards Zeit nur in ganz unbedeutendem Maßstabe geübt worden sein. Dann bleibt nichts anderes übrig, als die Vorstufen für die Blüte des Hildesheimer Erzgusses außerhalb Sachsens zu suchen.

Um festzustellen, was an Letzners und Paullinis Angaben über die Korveier Säulen Wahres ist, empfiehlt es sich, mit dem jüngeren der beiden Zeugen, Paullini, zu beginnen.

Die Stelle in Paullinis Annalen, die für uns in Betracht kommt, lautet:[7])

»DCCCCXC.[8]) Obit Lieutolphus Abba. Successit Thiatmarus. Bruno, Verdensis episcopus, olim Commonachus noster, fundat Monasterium Virginum in Ulsen, Ordinis S. P. N. Benedicti.

DCCCCXCI. Hic posuit sex columnas aeneas in Ecclesia nostra et novam cathedram pro concionatore.

DCCCCXCII. Dedit candelabrum magnum et rotundum ex cupro cum brachiis candelas tenentibus.

DCCCCXCIII. Funditur campana magna, Cantabona dicta, a Petro Spiibern.

DCCCCXCIV. Reparavit altare S. crucis in sinistro Ecclesiae latere et Ecclesiae novae novum dedit in honorem et memoriam S. Annae.

DCCCCXCV. Confirmantur omnia privilegia nostra sollempniter.

DCCCCXCVI. Bruno noster, Episcopus Verdensis, fit summus pontifex, dictus Gregorius V. magnus Patronus et benefactor matris suae, quam pupillam suam nominare solebat.«

Aus diesen Sätzen hat Fiorillo herausgelesen, Bischof Bruno von Verden habe dem Kloster Korvei sechs eherne Säulen geschenkt. Fiorillo hat den Text falsch verstanden. Er bezog das hic im zweiten Absatz auf den unmittelbar davor genannten Bruno von Verden, wobei ihn die im letzten Absatze enthaltene Bemerkung über das Verhältnis Brunos zu Korvei — die sich aber erst auf die Zeit seiner angeblichen Papst-

---

7) Christ. Francisci Paullini, Ferraria-Thuringi, Rerum et antiquitatum Germanicarum syntagma etc. Francofurti ad Moenum, Anno M.DC.XCVIII. Darin S. 365 ff: Anonymi Monachi Annales Corbeienses succincti, a prima fundatione ad AC. MCCCCLXXI. Quos e MS. recensuit, et subnexis notis illustravit Christianus Franciscus Paullini. Diese Annalen sind auch abgedrukt bei G. W. Leibnitz, Scriptorum Brunsvicensia illustrantium tomus II. Hanoverae MDCCX. S. 296 ff.

8) Die Zahl ist falsch. Es wird zum Verständnis der folgenden Untersuchung nützlich sein, die Korveischen Äbte aus dem hier in Betracht kommenden Zeitraum zusammenzustellen. 965—983 Liudolf. 983—1001 Thiatmar. 1001—1010 Hosed. 1010 bis 1014 Walch. 1015—1046 Druthmar. 1046—1050 Rothard. 1050—1055 Arnold. 1055 bis 1071 Saracho. 1071—1078 Wernher. 1078—1081 Fritherich. 1081—1106 Markward.

regierung[9]) bezieht — in seinem Irrtum bestärkt haben mag. Natürlich ist Abt Thiatmar gemeint. Es ist gewiß ein und derselbe, der alle die in diesem Zusammenhange erwähnten Kunstwerke gestiftet hat, die Säulen, das Lesepult, den Kronleuchter, die Glocke, die neuen Altäre; und daß es ein fremder Bischof gewesen sein sollte, der das Füllhorn seiner Güte so reich über Kloster Korvei ausschüttete, ist doch ein wunderlicher Gedanke. Zudem zeigt ja auch die Art, wie Bischof Bruno nachher wieder namentlich eingeführt wird, daß als Subjekt der vorhergehenden Sätze jemand anders zu verstehen ist. Dazu kommt endlich noch ein dritter Grund. Im königlichen Staatsarchiv zu Münster befindet sich eine handschriftliche Aufzeichnung des 17. Jahrhunderts über einen alten metallenen Kronleuchter, der sich nach dem dreißigjährigen Kriege in der verwüsteten Klosterkirche zu Korvei, an der Mauer lehnend, vorfand und im Jahre 1655 eingeschmolzen wurde. Dieser Kronleuchter wird folgendermaßen geschildert:[10]) ». . . . corona aliqua interrasilis magnitudinem rotae currus adaequans. Erat fabrefacta ex cupro in modum circuli rotunda; ad tres palmos circiter lata, exterius fortiter deaurata extabant hinc inde brachiola, quibus cerei poterant infigi seu super imponi.« Dazu wird die Inschrift mitgeteilt, die an dem Umfange des Kronleuchters eingraviert war. Sie lautete:

Stemma micans Viti splendescit honore beati
Thiatmari studio veniem (!) sibimet flagitantis.

Es kann kein Zweifel sein, daß dieser Kronleuchter derselbe ist, den Paullini im Auge hat. Seine Angaben (z. J. 992) treffen mit der Beschreibung der Handschrift in Münster zusammen. Aus dieser aber erfahren wir, daß der Kronleuchter mit Thiatmars Namen gezeichnet war. Daher kann auch Paullini nichts anderes gemeint haben, als daß Thiatmar der Stifter dieses Kunstwerkes war, und dasselbe gilt dann von den übrigen Stiftungen, die er in den angeführten Sätzen aufzählt, auch von den Säulen. Paullini will sagen, daß Abt Thiatmar sechs eherne Säulen in der Klosterkirche aufgestellt habe.

Das aber ist ganz dasselbe, was Fiorillo im Anschluß an Letzner berichtet, nur daß bei Paullini der Erzgießer Gottfried nicht genannt wird. Damit wird klar, woher Paullini seine Kunde von den bronzenen Säulen

9) Das ist natürlich übelste Geschichtsklitterung. Es war Herzog Bruno von Kärnten, der 996 als Gregor V. den päpstlichen Stuhl bestieg, nicht aber ein Bischof Bruno von Verden (Bruno I. 962—976, Bruno II. 1034—1049). Die Gleichsetzung Gregors V. mit Bruno von Verden hat Paullini augenscheinlich von Letzner übernommen, Letzner von Casparus Bruschius.

10) W. Effmann, Der ehemalige frühromanische Kronleuchter in der Klosterkirche zu Korvei. Zeitschrift für christliche Kunst III, 1890, Sp. 211 ff.

empfangen hatte. Letznern hat er nachweislich sehr häufig benutzt. Letzner ist zugleich der einzige unter den älteren Korveischen Geschichtsschreibern, der etwas über die Säulen mitteilt. Es ist daher so gut wie sicher, daß er auch in diesem Falle Paullinis Quelle war.

Das erste Ergebnis unserer Untersuchung ist also dies: es handelt sich gar nicht um zwölf eherne Säulen, die von verschiedenen Seiten für die Kirche in Korvei gestiftet wurden, sondern nur um die sechs, die angeblich Abt Thiatmar von seinem Erzgießer Gottfried anfertigen ließ. Damit wenden wir uns zu Letzner. Wir lesen in seiner Chronika:[11])

» Deuthmarus wart zum dreyzehenden Abt erwehlet Anno Christi 993. regierte funffzehen Jahr. In solcher zeit anno Christi 1003. besuchte Keyser Heinrich der ander vnnd mit ihm seine Gemahlin Künegundis das Closter Corbey welchs dan zuvor vnnd auch hernach von andern Keysern vielmahls geschehen ist. Dieser Deuthmarus | hat zu Corbey in der Kirchen viel verbessert vnnd gebawet | sonderlich aber die Ehrnen Seulen so daselbst in der Kirchen zusehende fürhanden gießen lassen wie das aus den volgenden alten Lateinischen Versen so dem vörigen Abte Ludolpho vnnd diesem Deuthmaro zu ehren gemacht worden | anzeigen. Deuthmarus aber starb Anno Christi 1008 | vnnd wart in den vntersten Chor | vor dem Altar Crucis begraben | Verstehe in der ersten Kirchen.[12])

Istic translato patres gaudete beatos
Istius Ecclesiae quam congrue rexit uterque
Tempore distincto Doctus et cum benefacto
Deuthmarus dextra, Lector non negligit ista
Abbas praeclarus jacet hic in parte Ludolphus
Et sic in sanctis Deus aspice cor venerantis
Quorum devota prece complaceant tibi vota
Patris Marquardo simul artificis Godefrido.
Abbas Deuthmarus, sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere hoc potes ipse videre
Cujus moralis patet haec solertia mentis.

Das ist:

---

[11]) Corbeische Chronica Von Ankunfft | Zunemung | Gelegenheit | zu sampt den Gedenckwirdigsten Geschichten | des Keyserlichen freyen Stiffts Corbey | aus welchem vorzeiten viel Hochgelahrte Christliche Bischoffe | Prediger vnd Lehrer beruffen vnd gesandt | die das Euangelium in Sachsen | Westphalen | Holstein | Frießlandt | Dithmarsen | Dennemarck | Schweden | Rügen etc. gepflantzet | aus allerhandt alten Verzeichnissen vnd Urkunden | ordentlich beschrieben durch Iohannem Letznerum Hardessianum. Gedruckt zu Hamburg durch Jacobum Wolff. Anno M.D.XC (ohne Seitenzahlen).

[12]) Letzner nimmt fälschlich an, daß die Klosterkirche zu Korvei im 12. Jahrhundert neugebaut worden sei.

Allhie der Veter zween zurug |
Gelegt vnd gbracht mit guter fug.
Ludolphus | Deuthmarus mit nam
Der Kirchen wol gedienet han.
Gott hat sie gnedig angesehn |
Den sie geehrt von Hertzen rein.
Ein gut Gedechtnis wohl betracht |
Deuthmarus hat daselbst gemacht.
Sechs ehrne Seuln bezeugens klar |
Wie da zusehn ist offenbar.«

Aus Letzners Angaben geht unanfechtbar hervor: es hat wirklich einmal in Korvei sechs aus Bronze gegossene Säulen gegeben. Noch zu seiner Zeit, um 1600, waren sie dort in der Kirche »zusehende fürhanden«.

Was sagt er aber über die Herkunft dieser Säulen? Er schreibt sie dem Deuthmarus zu. Deuthmarus heißt bei ihm der Abt, der zwischen Ludolf und Hosed regiert; die guten Quellen nennen diesen Thiatmarus. Daß er die Säulen gestiftet habe, soll aus den mitgeteilten Versen zu ersehen sein. Diese aber sind so, wie sie Letzner überliefert, ganz unverständlich. Man sieht wohl, daß darin von sechs ehernen Säulen die Rede ist und daß neben anderen Namen auch ein Deuthmarus vorkommt. Alles übrige aber bleibt verworren. Die Verse sind verderbt. Jedenfalls war es eine Leichtfertigkeit von Fiorillo, sich aus diesem Trümmerhaufen frischweg einen Erzgießer Gottfried zurechtzumachen, der für Abt Deuthmar die bronzenen Säulen gegossen haben soll. Den Namen Markward, der da auch noch vorkommt, hat er einfach unterschlagen.

Die Verse sind uns glücklicherweise von anderer Seite in anscheinend tadellosem Zustande überliefert.

Im Jahre 1670 weilte der Werdener Benediktinermönch Adolf Overham in Korvei. Er schrieb von dort einen Brief an den Herausgeber der Acta Sanctorum, Johannes Mabillon, und teilte ihm darin die fraglichen Verse mit. Mabillon druckte die Stelle des Briefes in seinem Werke ab[13]) und Overham selbst veröffentlichte die Verse noch einmal in seiner Ausgabe des Lebens Bischof Meinwerks von Paderborn.[14]) Danach lauten sie so:

---

[13]) Iohannes Mabillon, Acta Sanctorum ordinis s. Benedicti in saeculorum classes distributa. Saeculum V, quod est ab anno Christi CM ad M. Luteciae Parisiorum Anno MDCLXXXV. S. 726.

[14]) Vita b. Meinwerci a Christophoro Browero e Soc. Jesu Presbytero e MSS. primum eruta, Scholiisque illustrata. Nunc vero recognita, ad autographum restituta, et Notis aspersa ab Adolpho Overham Imperialis et liberae Abbatiae Werthinensis Ordinis S. Benedicti Monacho. Accesserunt huic editioni, ejusdem opera, Vita SS. Meinulphi et Heimeradi cum Observationibus. Neuhusii 1681. S. 366 f.

Istic translatos patres gaudete beatos
Istius ecclesiae, quam congrue rexit uterque
Tempore distincto dictis et cum benefacto.
Druthmarus dextra, lector non negligat ista,
Abbas praeclarus iacet hac in parte Ludolfus.
Et sic in sanctis Deus aspice cor venerantis[15])
Patris Marcwardi, simul artificis Godefridi,
Quorum devota prece complaceant tibi vota.

In dieser Form sind die Verse völlig klar. Es handelt sich um die Inschrift eines Grabes, und zwar eines Doppelgrabes, in dem zwei Korveier Äbte nebeneinander ruhen. Es sind aber nicht Ludolf (965 bis 983) und Deuthmar (Thiatmar 983—1001), wie Letzner meint, sondern Ludolf und Druthmar (1014—1046). Letzner kann ja schon darum nicht recht haben, weil Ludolf und Thiatmar aufeinander folgten, während die Inschrift voraussetzt, daß die hier begrabenen beiden Äbte der Zeit nach nicht zusammengehören (tempore distincto). Beide werden als Heilige angesehen (in sanctis). Ihre Leichname sind aus einem anderen Grabe in dieses übertragen worden (istic translatos). Bei diesem Anlasse wurde offenbar die Inschrift angefertigt; denn am Anfang wird der Leser aufgefordert, sich der geschehenen Übertragung zu freuen. Der Abt, der sie veranlaßt hat, nennt sich am Schlusse; es ist Markward, der in den Jahren 1081—1106 das Kloster Korvei regierte. Der Künstler Gottfried, der sich ebenfalls der göttlichen Gnade empfiehlt, kann kein anderer sein als derjenige, der den neuen Grabstein mit der Inschrift angefertigt hat.

Was sich so aus der Inschrift selbst erschließen läßt, wird bestätigt durch eine Angabe der echten Korveier Jahrbücher. Sie melden zum Jahre 1100:[16]) »Liudolfus et Druthmarus abbates translati, etiam miraculis claruerunt.« Durch diese Bemerkung wird der in der Inschrift gebrauchte Ausdruck sancti verständlich. An den Gräbern der beiden Äbte waren wunderbare Heilungen oder Erscheinungen geschehen, das machte sie besonderer Verehrung würdig. Wahrscheinlich waren derartige Wunder auch die Veranlassung, daß Markward die Leichen an einen ausgezeichneten Ort übertragen ließ.

Näheres über die neue Grabstätte erfahren wir durch Overham. Er war Augenzeuge, als vor dem Abbruche der alten Klosterkirche die Reste Ludolfs und Druthmars erhoben wurden. Er schreibt darüber:[17]) »Anno

[15]) Mabillon hat reverentis. Die Übereinstimmung zwischen Letzner und Overham und der bessere Reim entscheiden für venerantis.

[16]) Mon. Germ. SS. III S. 7.

[17]) Vita b. Meinwerci S. 367.

1662 mense Octobri reperta sunt horum abbatum corpora integra ossium serie pannis sericis involuta, in tumbis seu arcis ligneis deauratis, ante altare s. crucis, sub ingenti lapide, cui insertus erat annulus, quo vecte attolli posset, in medio veteris templi, quod deinde deiectum est eodem anno, sublatis prius sacris ossibus, sed incuria cuiusdam, cuius nomini nunc parco, permistis confusisque.« Auf der mächtigen Steinplatte, die die beiden hölzernen Särge deckte, haben wir uns die Grabschrift zu denken. Sie wird quer über den Stein geschrieben gewesen sein, so, daß der Leser, der zu Füßen des Grabes stand und den rechts liegenden Druthmar zur Linken, Ludolf zur Rechten hatte, die Buchstaben richtig vor sich sah. Dann standen die Worte Druthmarus dextra gerade über dem Sarge Druthmars, und die Worte hac in parte Ludolphus über Ludolf. Ob die Grabplatte auch künstlerischen Schmuck hatte, darüber sagt Overham nichts. Der Umstand, daß in der Inschrift ausdrücklich der Künstler Gottfried genannt wird, scheint darauf hinzudeuten.

Vielleicht war dieser Gottfried der Küster der Klosterkirche. Wir hören nämlich in den Korveischen Annalen von einem Godefridus edituus, der im Jahre 1099 Reliquien der elftausend Jungfrauen aus Köln holte.[18]) Es ist wahrscheinlich derselbe Gottfried, der im Auftrage Markwards die in einem Korveischen Evangelienbuche enthaltene Übersicht über die Verluste und die neuen Erwerbungen des Klosters entwarf.[19]) Er scheint erst unter Markward eingetreten und damals der einzige Klosterbruder dieses Namens gewesen zu sein. Höchstens könnte damals noch jener Gottfried gelebt haben, der dem Mitgliederverzeichnis zufolge unter Abt Arnold (1050—1055) aufgenommen worden war.[20])

Jedenfalls ist der in der Grabschrift genannte Künstler Gottfried kein Zeitgenosse Thiatmars und kein Erzgießer gewesen. Der Erzgießer Gottfried ist eine Erfindung Fiorillos.

Damit sind aber die von Letzner so schlecht überlieferten Verse für uns noch nicht erledigt. Gerade das Stück, das für unsere Untersuchung am wichtigsten ist, der Schlußsatz, in dem die ehernen Säulen erwähnt werden, fehlt bei Overham. Das hat auch seinen guten Grund. Die Grabschrift ist so, wie sie Overham bietet, vollständig. Wie in so

---

[18]) Mon. Germ. SS. III S. 7: 1099 Heremannus Coloniensis episcopus obiit, Fridericus successit. Cuius dono Godefridus edituus sancti Viti reliquias sanctarum virginum nobis advexit.

[19]) Abgedruckt bei Roger Wilmanns, Die Kaiserurkunden der Provinz Westfalen 777—1313. 1. Band. Münster 1867, S. 511 ff. Es heißt darin: et omnia, quae in urbis ambitu sacrata sunt, custos aecclesiae sicut in monasterio provideat.

[20]) Catalogus abbatum et nomina fratrum Corbeiensium, Mon. Germ. SS. XIII, S. 274 ff.

vielen anderen Inschriften bildet der Name des Künstlers den Schluß; darauf kann nichts mehr folgen. Die drei Zeilen, die Letzner darüber hinaus hat, behandeln auch etwas ganz anderes. Sie bilden allem Anschein nach eine Inschrift für sich, die Letzner ungerechtfertigterweise mit der Grabschrift verbunden hat.

Diese Inschrift ist sonst nirgends überliefert. Wir müssen uns mit der fehlerhaften Wiedergabe bei Letzner zu behelfen suchen.

Ich setze die Letznersche Fassung noch einmal her.

Abbas Deuthmarus, sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere hoc potes ipse videre
Cujus moralis patet haec solertia mentis.

Es fehlt hier das Hauptverbum, das besagt, was Deuthmar mit den sechs Säulen tat. Es ist ein »er machte« oder »er ließ gießen« zu ergänzen. Die zweite Zeile hat einen Versfuß zu wenig. Das fehlende Verbum muß also in dieser Zeile seine Stelle finden. Hinter dem Wort opere folgt hier ein nicht nur überflüssiges, sondern sprachlich unmögliches hoc. Es ist zu schließen, daß an dieser Stelle ursprünglich das Verbum des Hauptsatzes stand und daß hoc eine falsche Lesung dieses Wortes ist. Mir scheint das einzige Wort, das zum Ersatze in Betracht kommt, fecit zu sein. Denkt man sich dies mit dem im 11. Jahrhundert so überaus häufigen gerundeten E geschrieben, so ergeben die ersten drei Buchstaben ein Bild, das einem HOC einigermaßen nahe kommt. Es ist ja auch sehr gebräuchlich, daß das FECIT in Inschriften durch die drei ersten Buchstaben abgekürzt wird. Bei dieser Lesung trifft allerdings die kurze Schlußsilbe von opere auf eine Hebung, ohne durch einen Doppelkonsonanten im Anfange des nächsten Wortes lang zu werden. Das kann aber nicht weiter stören, denn es läßt sich an mittelalterliche Inschriften ungemein häufig beobachten, daß in leoninischen Versen der ersten Reimsilbe in bezug auf Länge und Kürze dieselbe Freiheit gestattet wird wie der Schlußsilbe.[21]) Für das haec der letzten Zeile schließlich wird wohl hic zu lesen sein. So ergibt sich folgender Wortlaut:

Abbas Deuthmarus sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere fecit potes ipse videre,
Cuius moralis patet hic solertia mentis.

[21]) Ein paar Beispiele, die sich beliebig vermehren ließen: Carne deum voce Matthaeus signat et ore (Echternacher Kodex). Incepit dictus opus hoc scultor Benedictus (Nordtür des Baptisteriums zu Parma). Haertwich erat factor et Snello mei fuit auctor (Weihwasserkessel in Speier). Dona fide plena puero dat gens aliena (Glasfenster im Dome zu Naumburg a. S.). Hoc vas dulce sonat et nos super ethera ponat (Glocke zu Großlichterfelde).

Es kommt nicht viel darauf an, ob diese Verbesserungen im einzelnen das Richtige treffen. Der Sinn kann kaum ein anderer gewesen sein als er sich aus dieser Textgestalt ergibt. Die Verse wollen sagen, daß Abt Deuthmar die sechs ehernen Säulen habe machen lassen.

Damit ist klar, woher die Verse stammen. Sie müssen ursprünglich eine Inschrift gebildet haben, die in unmittelbarer Nähe der sechs Säulen angebracht war, sei es auf einer der Säulen oder an dem Balken, den sie vermutlich trugen, oder an dem gemeinsamen Sockel. Daß sie sich Letzner selbst von dort abgeschrieben hat, ist nicht wahrscheinlich. Ja, vermutlich hat er sie überhaupt niemals an Ort und Stelle gelesen, denn sonst könnte er sie nicht als einen Teil der Grabschrift veröffentlichen. Besonders zeigt seine verständnislose Übersetzung:

Ein gut Gedechtnis wohl betracht
Deuthmarus hat daselbst gemacht.
Sechs ehrne Seuln bezeugens klar
Wie da zusehn ist offenbar —,

daß er von dem ursprünglichen Sinn und Zweck dieser Verse keine Ahnung hat. Sie lagen ihm wahrscheinlich in einer Abschrift vor, zusammen mit denen von der Grabplatte, und da er den Zusammenhang nicht begriff, machte er sich aus ein paar herausgegriffenen Stichworten eine ungefähre Übersetzung zurecht.

Wir können uns jedoch mit der nun gewonnenen Textgestalt noch nicht zufrieden geben. Es ist noch ein störendes Wort darin, Deuthmarus.

Deuthmarus heißt bei Letzner, wie erwähnt, der Nachfolger Ludolfs. Dieser aber nennt sich in der Inschrift seines Kronleuchters selber Thiatmarus, und die Schriftquellen kennen ihn nur unter dem Namen Thiatmarus, oder was dasselbe ist, Thietmarus oder Dietmarus. Keine Chronik weiß davon, daß er daneben auch den Namen Deuthmarus geführt habe. Das ist auch nicht wahrscheinlich. Thietmar und Dietmar sind richtige, in Mundart und Sprachentwicklung begründete Nebenformen zu Thiatmar; wie aber Thiatmar sich zu Deuthmar umbilden soll, ist völlig unverständlich. Ja, es scheint mir sehr zweifelhaft, ob Deuthmar überhaupt jemals ein Name gewesen ist. Das alles macht das Wort Deuthmar verdächtig.

Einfach Thiatmarus dafür einzusetzen, hieße die Schwierigkeit umgehen, statt sie zu lösen. Die Frage ist: wie kommt Letzner dazu, den Abt Thiatmar Deuthmar zu nennen? Um eine Verschreibung kann es sich nicht handeln, ebensowenig um eine Verhunzung. Es fällt keinem Menschen ein, für Dietrich Deutrich oder für Thiemo Deumo zu schreiben.

Vielleicht kann uns die vorher mitgeteilte Inschrift des Doppelgrabes auf einen richtigen Weg führen. Auch in dieser las Letzner den Namen

Deuthmarus; doch stand an jener Stelle nach Overhams Zeugnis Druthmarus. Ist Deuthmar nicht einfach aus Druthmar verschrieben? Man vergleiche die beiden Wortbilder, sie unterscheiden sich nur in einem Buchstaben; Letzner hätte statt eines r ein e gelesen, ein Fehler, der unter der Voraussetzung, daß ihm eine handschriftliche Aufzeichnung der Inschrift vorlag, leicht zu verstehen ist.

Diese Vermutung findet in einem anderen Umstande eine starke Stütze. Im Jahre 1584 wurde in Korvei die aus dem 11. Jahrhundert stammende Glocke Cantabona umgegossen und erhielt eine Inschrift, in der auch des ersten Gusses Erwähnung getan wurde. In seiner Chronik Ludwigs des Frommen[22]) druckt Letzner diese Inschrift ab. Sie lautet danach:

Reuerendus et Nobilis Dominus in Christo pater, Dominus Reinerus a Boickholtz Imperialis et exempti huius Monasterij Abbas, me olim sub Deuthmaro Abbate in honorem S. Viti martiris fusam, nunc vero fractam refudi iussit.

Geldriacus natus qui Hauso dicebar Iacob Virsensis fudi: sis memor oro mei. Viuens parcus eram, moriens liberalior heu sum Cantabon hanc partis ecce refundo meis.

Neuerdings aber hat Nordhoff die Inschrift an der noch vorhandenen Glocke verglichen und festgestellt, daß folgendermaßen zu lesen ist:[23])

Reverendus et nobilis dominus . . . Reinerus a Bocholtz . . . me olim sub Druthmaro abbate . . . fusam . . . refundi iussit.

Also auch hier Druthmarus statt Deuthmarus! Das heißt, es sind uns bei Letzner zwei Inschriften überliefert, in denen ein Deuthmarus vorkommt, und in beiden Fällen läßt sich nachweisen, daß in Wirklichkeit Druthmarus dastand. Finden wir nun noch eine dritte Inschrift bei ihm mit dem Namen Deuthmarus, so spricht doch große Wahrscheinlichkeit dafür, daß auch in dieser Druthmarus zu lesen ist.

Die Wahrscheinlichkeit aber läßt sich zur Gewißheit erheben. Wir brauchen nur nachzusehen, unter welchem Namen Letzner den Abt Druthmar, den Nachfolger Walchs, aufführt. Wir schlagen sein Verzeichnis »von ordentlicher Succession aller Ebte des Keyserlichen freyen Stiffts Corbey« nach; wir finden Deuthmarus, Hosed, Walo (Walch) und dann — Diethmarus.

---

[22]) Chronica Vnd historische Beschreibung | Des Lebens | Der Hendel vnd Thaten | Des aller Großmächtigsten vnnd Hocherleuchten andern vnd teutschen Röm: Key: Lodowici Pij . . . Auß allerhand alten vnd newen Chronicken | alten verzeichnissen | Brieffen vnd Schrifftlichen Uhrkünden in vnterschiedliche Capittel ordentlich beschrieben. Durch Iohannem Letznerum Hardessianum. Gedruckt zu Hildesheim Durch Andream Hantzsch Im 1604. Blatt 73.

[23]) Repertorium XII, 1889, S. 380. A. 68

Damit ist alles klar. Letzner kennt überhaupt keinen Druthmarus. Bei ihm gibt es nur Deuthmarus und Diethmarus. Diethmarus aber ist die richtige, vielfach übliche Nebenform für Thiatmarus; folglich ist Deuthmarus eine Verschreibung für Druthmarus. Der Fehler Letzners, der die ganze Verwirrung verschuldet hat, ist der, daß er die beiden Äbte Druthmar-Deuthmar und Thiatmar-Diethmar verwechselt, daß er Druthmar-Deuthmar ans Ende des 10. Jahrhunderts und Thiatmar-Diethmar in die Mitte des 11. Jahrhunderts setzt, statt umgekehrt. So ist es gekommen, daß man Deuthmar bisher immer für eine Nebenform des Namens Thiatmar hielt. Das ist falsch. Letzner denkt nicht daran, Deuthmar mit Thiatmar gleichzusetzen. Deuthmar ist Druthmar.

Danach ist der letzte Fehler in der Letznerschen Fassung der Säuleninschrift zu verbessern. Sie muß ursprünglich so gelautet haben:

Abbas Druthmarus sex has ex aere columnas
Sicut in hoc opere fecit pǫtes ipse videre,
Cuius moralis patet hic solertia mentis.

Damit sind wir endlich zu einem sicheren Ergebnis gekommen. Die ehernen Säulen, die sich vormals in der Klosterkirche zu Korvei befanden, waren ein Werk des Abtes Druthmar (1015—1046).

Von Druthmar stammte, wie wir eben hörten, die Glocke Cantabona. Schon der Name sagt, daß diese Glocke als ein besonders gelungenes Werk gegolten haben muß. Darauf deutet noch ein anderer Umstand. Es wird auch von dem Hildesheimer Bischofe Azelin (1044—1054) überliefert, daß er eine Glocke Cantabona gießen ließ.[24]) Die Übereinstimmung in der Benennung läßt sich kaum anders erklären, als daß Azelin das Beispiel Druthmars nachzuahmen suchte, daß er ein Gegenstück zu der Korveier Glocke schaffen wollte. Diese muß also über Korvei hinaus berühmt gewesen sein. Dazu erfahren wir nun, daß Druthmar auch die sechs ehernen Säulen gießen ließ. Aus diesen beiden Tatsachen ergibt sich, daß unter ihm in Korvei der Erzguß eifrig betrieben wurde und hervorragende Leistungen aufzuweisen hatte.

Es bleibt noch die Frage übrig, ob zwischen der Korveier und der Hildesheimer Gußhütte Beziehungen erkennbar sind. Daß Druthmar in Korvei schon einen irgend nennenswerten Betrieb der Erzgießerei vorgefunden habe, ist so gut wie ausgeschlossen, nicht allein deshalb, weil wir in den Quellen auch nicht die leiseste Andeutung darüber finden, sondern vor allem, weil sich das Kloster, als Druthmar zum Abte ernannt wurde, in einem Zustande schlimmer Verwahrlosung befand. Die Anfänge

[24]) Chronicon Hildesheimense 16 (Mon. Germ. SS. VII 853): Dedit anulum pontificalem et dorsale bonum suo nomine inscriptum cum campana Cantabona vocata.

der Erzgießkunst in Korvei knüpfen sich an Druthmars Namen. Er wurde 1015 aus Lorsch berufen. Frühestens in diesem Jahre kann man mit der Herstellung der sechs Bronzesäulen begonnen haben. In demselben Jahre aber ließ Bernward bereits die ehernen Türflügel in der Michaelskirche einhängen. Dabei ist es gar nicht einmal wahrscheinlich, daß man gleich nach Druthmars Einzuge mit dem Bronzegusse begann. Drei Jahrzehnte waltete Druthmar als Abt des Klosters; es bleibt also ein sehr weiter Zeitraum, in dem sich der neue Kunstzweig entwickelt haben mag. Ja, da es erst Bischof Azelin ist, den der Ruhm der Cantabona zur Nacheiferung reizt, möchte man diese mitsamt den ehernen Säulen zeitlich möglichst nahe an Azelin heranrücken, d. h. in Druthmars letzte Jahre setzen. Aus alledem geht hervor, daß der Aufschwung der Erzgießkunst in Hildesheim ohne eine Einwirkung von Korvei her erfolgt sein muß. Eher mag das Verhältnis umgekehrt gewesen sein. Man braucht nicht gerade an einen Schulzusammenhang zwischen den beiden Gußhütten zu denken; denn der Name Cantabona besagt schon, daß die Ausbildung der Bronzegießerei in Korvei auf einen geschickten Glockengießer zurückging, und der mag sehr wohl seine Kunst im Kloster selbst erlernt haben. Wohl aber ist es denkbar, daß der Eindruck der Leistungen Hildesheims mit dazu wirkte, daß man auch in Korvei sich mit besonderem Eifer dem Erzguß zu widmen begann.

Da es mit Thiatmars Säulen nichts ist, läßt sich tatsächlich vor Bernward von Hildesheim keine Spur eines künstlerischen Erzgusses in Sachsen nachweisen. Die neue Kunst tritt ganz plötzlich in voller Blüte auf. Dadurch wird es sehr wahrscheinlich, daß es eine Einwirkung von außerhalb war, die den Anlaß zu der Entstehung der Hildesheimer Gußhütte gab. Die technischen Erfahrungen, ohne die der Guß so bedeutender Werke nicht möglich ist, müssen auf anderem Boden in langer Schulung erwachsen sein. Welches der Ort ist, der in dieser Weise zum Lehrmeister Hildesheims wurde, habe ich an anderer Stelle näher nachzuweisen versucht.[25])

[25]) Die Bernwardstür in Hildesheim (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 78), Straßburg i. E., J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel), 1907.

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte:*)

III. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440.

Von **Albert Gümbel.**

(Schluß.)

91. Endres, Kartenmalerin.

1467, 4. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 17b: An demselben tag (d. h. am montag nach Walburgis) leut man der Endres karttenmollerin.

92. Endres, Maler (wahrscheinlich zu Nr. 85).

Murr, Maler: 1427—1430.

1427, 17. Juli. Losungliste Sebaldi 5a, »Des Hannsen Stromeirs haws auch an der langen pruck aufwartz etc.«: Meister Endres moler, juravit. Der Eintrag ist wieder gestrichen.

Ebenda, fol. 14a, »Vlrich Gruntherren eck etc.«: Endres Moler juravit.

93. Endres, Malerin von Eichstädt (wahrscheinlich zu Nr. 85 und 92).

1454, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 303a: [Man läutete] M[eiste]r Endreß malerin von eystet.

1454, nach 1. November. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 1b: [Man läutete] Der molerin von Aistet. war der Gesweinin niwe.[28])

---

*) S. Repert. Bd. XXVIII, 227; Bd. XXIX, 326.

28) Nevin, Nichte, Schwestertochter (vgl. Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch unter nevin und niftel.) Jene »Gesweinin« ist unzweifelhaft keine andere als jene Agnes Gößweinin, welche im J. 1452 eine Pfründe beim St. Nikolausaltar in der St. Lorenzenkirche letztwillig stiftete. Wird der immerhin auffällige Zusatz schon so verständlicher, so lag unserem Schreiber, dem mit der Führung der Geläutbücher beauftragten Kirchenmeister von St. Lorenz, Nikolaus Koler, dies noch besonders nahe, da er von der Erblasserin als Testamentsvollstrecker bestimmt worden war, mit welchen sie, wie sie selbst im Testamente sagt, alles mündlich besprochen habe. Die Stifterin, Witwe des zwischen

94. Erhart, Maler.

1363 Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen am 13. September 1363, MB 232, 21[a]: Erhart Moler.

1370 Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79[a]: Erhart Moler.

1447 und 1449 verstorbenen, am Fischbach wohnhaft gewesene Wolfhart Gößwein, eine geborene Örtel, bestimmte in ihrem Testamente vom 12. Dezember 1452 (Original im Kgl. Kreisarchive, Nürnberger Testamente Nr. 310[a]) u. a. folgendes: »Mer schick ich (= legiere) got zu lob und zu ere mir und meinem hauswirt seligen . . . aus aller meiner habe 1200 guldein zu einer ewigen messe hie zu Sant Lorentzen auf S. Niclas altar und sol voraus darzu nemen an der benanten summe alle mein aigne gütere, die ich ligend hab umb den Stein (= das Städtchen Hilpoltstein), und schick, ob man diser messe hie zu S. Lorentzen nit stiften wölt lassen, als bevor berürt, daz dann mein vormunde (= Testamentsvollstrecker) die stiften söllen gen dem Stain in S. Johannspfarrkirchen, dannen ich und mein Gößwein seliger pürtig sein. . .« Sie bestimmt dann weiter, daß die Messe von dem jeweiligen Lorenzer Kirchenmeister mit Einwilligung des Rates zu verleihen sei, aber keinem »Doctor oder Meister«, sondern einem schlichten, frommen Priester, der ein Nürnberger Kind sein soll. Der erste Besitzer des Benefizium solle Christian Preuß sein, sobald er zu seinen Jahren gekommen sei. Die oberhirtliche Bestätigung dieser Pfründestiftung seitens des Bischofs vom Bamberg erfolgte unter dem 13. Juli 1461 (Urkunde im Kgl. Kreisarchiv). Agnes Gößweinin starb zwischen Lucie (13. Dezember) 1452 und Reminiscere (= 25. Februar) 1453. Diese Stiftung beansprucht deswegen unser Interesse, weil nach zahlreichen Analogien in der Nürnberger Kunstgeschichte zu vermuten ist, daß die Testamentsvollstrecker den Nikolausaltar mit Tafelbildern zum Andenken an die hochherzige Stifterin und deren Ehemann schmücken ließen und sich zu diesem Zwecke an den Verwandten der Erblasserin, den Ehemann der »molerin von Eystet«, nach meiner Vermutung also an den Meister Andreas Eysenploser, wandten. Murr, Beschreibung der vornehmsten Denkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg, 2. Aufl. 1801, fol. 135[a] gibt von dem Nikolausaltar folgende Schilderung: »Zur linken Hand des Imhofischen Altares ist St. Nikolausaltar mit St. Nikolaus, St. Katharinen und noch einer Heiligen in Holz. Er wurde 1452 von Wolfhard Gößweins Wittib gestiftet. Rechts und links sind zwey vortrefliche Gemälde, die Mutter Jesu mit vielen Personen umgeben. Unten am Reliquienschranke sind zwo kleine Thüren. Auf der einen sind inwendig zur linken Seite Kosmas und Damianus, zur rechten König Ladislaus und St. Karl. Außen zerschneidet der hl. Martin den Rock, um ihn einem Armen zu geben.« Hilpert, Die Kirche des h. Laurentius (Nürnberg, 1831), beschreibt den Altar folgendermaßen: »Der Nikolaus-Altar, gestiftet von Agnes, der Wittwe Wolfhard Gößweins zu Hipoltstein, 1407 (!) . . . Im Reliquienkästchen ist aus Erde geformt das Grab Christi, umgeben von den heil. Frauen. Darüber in Lebensgröße aus Bildhauerarbeit St. Ulrich und St. Nikolaus. Die Altarflügel und Thürchen zum Reliquienschränkchen, worauf vortreffliche Gemälde, nämlich St. Nikolaus, St. Cosmus und Damianus, St. Ladislaus, St. Carolus, St. Martin, St. Georg, sind auf die Burg gekommen.« (Sind jetzt nicht mehr dort.)

Der heutige Besucher des St. Nikolausaltares (an dem ersten südlichen Chorpfeiler der Lorenzerkirche) findet von dem alten Gößweinschen Altare nur mehr die Predella mit zwei (ungefähr 35 cm hohen) gemalten Bischofsgestalten. Alles übrige jetzt dort

95. Vackandey, Hans, Bildschnitzer und Maler.

Murr, Maler, 1397.

1393 Wird Bürger. BMB 119[b]: Hans Vackandey, Pildsniczer Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi fol. 3[b], »Domus Jobs Tetzels junior«: Hans Facunde Maler jur[avit].

1406, 2. Februar [?].[29]) Wird auf 1 Jahr aus der Stadt verbannt. »Achtbücher« im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg Ms. 317, fol. 21[a]: Hansen Vackenday eim moler ist die stat verboten 1 jar und 3 meil hindan. juravit. actum [ut] supra.

96. Valentin, Maler (= Meißner, Valentin?).

1442, nach der rechnung der Losunger (= nach 13. März). Wird Bürger. BMB 234, 159[a]: Valentin maler dedit 2 fl. novi.

97. Veit, Maler.

1407 siehe Nikolaus von Uffenheim, Maler.

98. Fellnpaum, Marcus, Kartenmacher.

1526, 29. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 141[b]: Marx Fellnpaum [juravit 4[a] post Bartholomey 1526].

99. Fellnpaum, Simon, Kartenmaler.

1524, 16. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 125[b]: Simon Fellnpaum Kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit, vgl. Anm. 17].

100. Verber, Stephan.

1440 nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, fol. 148[b]: Stephan Verber Auf drucker Meßgewant etc. dedit 3 gulden.

Befindliche — 2 Schnitzfiguren des hl. Nikolaus und des h. Ulrich im Schrein und die Flügelbilder des h. Nikolaus und Kaiser Heinrichs (von Hanns von Kulmbach?) — ist erst später, und zwar, wie die Murr'sche Schilderung zeigt, erst nach seiner Zeit dahingekommen. Wir sind also, wenn wir ein Bild von der Eigenart jenes Meisters Andreas Eysenploser gewinnen wollen, auf jene Figürchen der Predella angewiesen. Möglicherweise kommt bei einer Reinigung der letzteren das Gösweinsche Wappen (ein von Schwarz und Gold dreimal schräg rechts geteilter Schild) zum Vorschein.

[29]) Es ist nicht ganz deutlich, ob mit dem nachfolgenden »actum ut supra« nur das vorausgehende Jahr (1406) oder auch das spezielle Datum »Lichtmesse« gemeint ist.

Angefügt sei hier noch ein, vielleicht ebenfalls unseren Maler betreffender Beschluß des Rates vom J. 1403 (Kgl. Kreisarchiv, Ratsbuch 1, fol. 95[a]): Hans Fakende und . . . [Lücke] salburt hat man erlaubt ze sitzen biz auf den neuen rat.

101. Vestenberger, Franz, »Aufdrucker«.

1461, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, 221[a]: Frantz Vestenberger ein vfdrucker dedit 2 gulden Rheinisch.

102. Fideler, Wendelinus, Illuminierer.

1460, 21. Februar. Wird Bürger. Bürgerbuch 230 (Pergamentenes Bürgerbuch), fol. 5[a]: Wendelinus Fideler Illumynirer ist burger worden. Actum ut supra (= quinta ante kathedra Petri Anno etc. 60) et nihil dedit jussu consilii.

103. Vierzeh, Narcius, der Ältere, Kartenmaler.

1509, 20. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 73[b]: Narcius Vierzeh se[ni]or Kartnmaler [gibt 4 fl. statwerung, vgl. Anm. 17).

104. Vinck, Nikolaus, Maler.

Murr, Formschneider 1473, 1480 [?], 1482 [?].

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 148[a]: Nicolaus Vinck Moler [dedit] 2 fl. werung.

105. Flattner [Flötner], Peter, Schnitzer.

1523, 8. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 122[b]: Peter Flattner schnitzer dedit o. juravit.

106. Volcker, Kaspar, Kartenmaler.

1526, 1. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 139[a]: Caspar Volcker kartnmaler [dedit 4 fl. werung, juravit, vgl. Anm. 17].

107. Volrat, Hans, Kartenmacher.

1509, 14. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 72[b]: Hans Volrat, Karthnmacher [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

108. Voß, Ott, Maler.

Über diesen Maler vgl. meinen Aufsatz: Archival. Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: I. Ott Voß (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVIII).

Dem wäre noch beizufügen:

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 35[a], Sebalder Pfarre: Ott moler Voß [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 37[a], ebenda: Ott Voeß moler [hat] 1 [scheibe]. Der Eintrag ist von späterer Hand gestrichen.

1456, 10.—31. März. Der Bischof von Bamberg verwendet sich abermals für dessen Ehefrau Kunigunde (vgl. meinen obigen Aufsatz, Anhang, Beilage II—VI). Einlaufbuch des Nürnberger Rates vom J. 1456: Item ein br[ief] vnd Credentz von vnserem heren von Bamberg vff Johann Vlmen von der Voßin wegen. (Die weiteren Verhandlungen scheinen mündlich gewesen zu sein.)

109. Franck, Hans, Kartenmaler.

1478 post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 168b: Hanns Franck Carttenmaler [gibt mit 2 anderen] 6 fl.[30])

110. Franckenberger, Andreas, Maler.

1413, Wird Bürger. BMB 233, fol. 151b: Andres Franckenberger Moler dedit 2 gulden.

111. Franckengrüner, Hans, Briefmaler.

1455, zwischen 23. Mai und 15. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 209b: Hans Franckengrüner briefmoler dedit 2 gulden.

112. Franz, Maler.

Siehe Fritz, Maler von Ansbach.

113. Frey, Nikolaus, Maler.

Siehe Nikolaus von Uffenheim, Maler.

114. Frey, Sixtus, Bildschnitzer.

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 29). Wird Bürger. BMB 235, 148a: Sixtus Frey Bildsnytzer [dedit] 2 fl. werung.

115. Friedrich, Maler.

1400, 28. Januar. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 13b, »Salzmarkt«: F[riedrich] Maler jur[avit].

116. Fritz, Maler von Ansbach.

1403. Wird bestraft. »Achtbücher« des Kgl. Kreisarchives Nürnberg, Ms. 316, fol. 47a: Fritz moler von Oneltzbach juravit der stat ze geben 5 ℔ hlr von meßerzucken und dem Frantzen moler für jede wunden 3 ℔ und 60 hlr und daz artzlon oder alslang hindan ze sein 5 meil und dem richter sein recht hindangesatzt. auch ist erteilt im rat, daz der

---

[30]) Im J. 1496 und dann wieder 1497 gibt ein Hans Franck (Frannck) sein Bürgerrecht auf.

eg[enant] Fritz moler und Mert[ein] moler auf einem turn sullen sein, jeder 14 tag on gnade, darumb daz sie dem eg[enanten] F[ritz] moler fur sein hause giengen und in herauz vorderten und da man darumb erteilt, da waz Mert[ein] moler vor von hinnen und hat man dem F[ritz] moler gesagt, wenn der Mertein herkum und sein puß die 14 tag halt, so werd er sich mit im auch richten alz mit dem Frantzen. [Am Rande: dedit der stat $2^1/_2$ ℔.]

117. Fuchs, Hans, Kartenmacher.

1503, 17. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 44a: Hanns Fuchs Kartenmacher [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

118. Furtmeir, Wilhelm, Illuminist.

Vgl. Murr: Maler 1486 (Wilhelm Illüminirer).

1470, Ende (oder Anfang 1471, vor 2. Februar). Wird Bürger. BMB 235, 144a: Wilhelmes Furtmeir Illuminist.

119. Gebl, Matthäus, Bildschnitzer.

1523, 5. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 122b: Mathes Gebl pildschnitzer dedit 2 fl. werung [juravit].

120. Geysenwenger, Siegfried, Maler.

1391, Walburgis zum neuen Rat (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 111a: Seyfrid Geysenwenger ein moler . . . Maler. (Dieser Maler, Nikolaus P[r]äuß und Henn Münchhauser sind gleichzeitig eingetragen und nochmals am Rande vermittelst gemeinsamen Hackens als »Maler« bezeichnet.)

121. Georg, Maler [oder Eigenname].

Vgl. Murr: Maler 1471, 1472,[31]) 1474, 1477(?), 1480(?).

1470, nach 24. März. Wird Bürger. BMB 235, fol. 142b: Gorg Moler [dedit] 2 fl. werung.

122. Gertner, Peter, Maler.

1521, 12. Januar. Wird Bürger. BB. 237, fol. 113a: Peter Gertner Maler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

123. Gerung, Maler [?].

1462, zwischen 14. März und 6. Juni. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 304a: M[eiste]r Gerung Maler.[32])

[31]) Doch könnte dieser auch der 1473 verstorbene Maler Georg Praun-Löblich sein.

[32]) Von einem solchen Maler wissen wir sonst gar nichts. Ein paralleler Eintrag in dem Geläutbuch von St. Lorenz fehlt. Möglicherweise hat der Abschreiber »Gerung« statt »Gerhart« verlesen (vgl. unten Hübsch, Gerhart).

124. Glockendon, Georg, Illuminist.

1484, nach 5. Juni. Wird Bürger. BMB 235, fol. 185b: Gorg Glockendon Illumin[irer] [gibt mit einem anderen] 4 fl. werung.

[?] 1514, zwischen Letare (= 26. März) und Walburgis (1. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 90b: Jorg Glockentun [der Moler?].

1514, zwischen 1. März und 4. Juni. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a, an entsprechender Stelle: Jorg Glockendon.

125. Glückin, Kunigunde.

1517, zwischen Herbst und Lucie (= 13. Dezember). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312b, Kunig. Glückin Malerin.

126. Gmünder, Lucas, Maler.

1527, 5. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 147b: Lucas Gmünder Moler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

127. Gogl, Andreas, Kartenmacher.

1500, 1. Februar. Wird Bürger. BB 237, fol. 27a: Andres Gogl kartnmacher [gibt mit 3 anderen] 16 fl. wer[ung].

128. Greyfnberger, Hanns, Maler.

1524, 16. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 124b: Hans Greyfnberger maler [dedit 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

129. Grünfeld, Bartholomäus, Maler.

1501, 15. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 34a: Bartolmes (corrigiert aus Mathes) Grünfeld Maler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

130. Guldein, Martin, Bildschnitzer.

Vgl. Murr: Bildschnitzer 1457—1462 (Mertein Bildsnitzer).

1441, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 155b: Mertein Guldein pildsniczzer alabaster dedit $2^1/_2$ gulden.

131. Haidwiger, Melchior, Formschneider.

1529, 28. Juli. Wird Bürger. BB. 237, fol. 155b: Melchior Haidwiger formschneider [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

132. Hamer, Wolfgang, Maler.

1516, nach 1. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 92b: Item [man läutete] Wolfgang Hamer maller.

133. Hanns, Bildschnitzer (identisch mit 180?).

1438, 12. August. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 74a, »Das Eck voran an der Saylergaßen etc.«: H[ans] Pildsnitzer juravit.[33])

134. Hanns, Bildschnitzer.

1459, zwischen 10. Mai und 1. November. Wird Bürger. BMB. 234, fol. 217a: Hanns pildsnitzer.

[?]1462, 4. Mai. Wird genannt. Getreidbüchlein, (Kr. Archiv Nürnbg. Ms. Nr. 324), fol. 26a: Hans pi[l]dsnitzer hat pei im 7 sumer korns. ist ein gasts.

135. Hanns, Briefmaler.

Murr, Formschneider: 1473 (Hanns Briefmoler).[34])

1472, vor 2. Februar. Wird Bürger. BMB. 235, fol. 147a: Hanns Briefmaler [dedit] 2 fl. werung.

136. Hans, Formschneider.

Vgl. Murr, Formschneider, Bemerkung z. J. 1449.

1444, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, 168a: H[ans] formsneyder dedit 2 gulden.

137. Hans, Formschneider.[35])

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 55a, Laurenzer Pfarre: Hans formsneider [hat] 1 [scheibe].

---

33) In der gleichen Losungsliste (fol. 3a) findet sich auch genannt ein »Hans Auffdrucker«; doch ist der Eintrag wieder gestrichen, da der Betreffende nicht Nürnberger Bürger war.

34) Vgl. auch seine Bemerkung ebenda, pag. 140, über Junghannß priffmaler (Hanns Sporer?). Dieser Hs. Sporer wird auch genannt in einem Schreiben der Stadt Nürnberg an Bamberg folgenden Wortlauts (Kreisarchiv Nürnberg, Briefbücher Nr. 43, fol. 20a): Dem Rat der Stadt Bamberg. Lieben freunde! Eur schreiben und begeren, uns itzo zugesandt, Hansen Sporer oder Kubelhannsen, den briefmaler, bei euch in fangknuß liegende, betreffende, haben wir seines inhalts vernomen und uns darauf mit vleiß darinn erkundiget und erfunden, das gemelter Sporer bei funfzehen jahren, ungefarlich vergangen, sein hausfrauen hart und farlich mit einem stifel geschlagen und misshandelt, also das sie bald darnach in krankheit und leger gefallen und mit tod verschieden und ist die vermutung, bei denen, die des handels kundig sein, das sie desselben schlahens gestorben sei, aber von dem stechen, in eur weishait brief angezogen, haben wir nichtz mogen erfaren; dobei so haben wir einen jungen bei uns in des reichs fangknuß ligend, der hat uns unter anderm in seiner urgicht bekant, als eur weishait aus eingeschloßner copeien vernemen, das wir euch alles in guter meinung, euch darnach zu richten, nit haben verhalten wollen. dann etc. dat. sabato ante letare (= 8. März) 1494.

35) Könnte recht wohl mit dem vorausgehenden identisch sein, da er erst nachträglich von anderer Hand in das Oktober 1443 angelegte Salzbüchlein eingetragen ist.

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 53b, ebenda: Hanns formschneider [hat] 1 [sch.]

1462, 4. Mai. Getreidbüchlein, fol. 42a: Item Hanns formsneyder hat 4 sümer korns.

138. Hanns, Formschneider.

1496, 19. Oktober. Wird Bürger. BB. 237, fol. 7a: Hanns formschneider (gibt mit 7 Anderen) 16 fl. w[erung].

139. Hans, Maler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 12b, Salzmarkt: Hans Moler juravit.

140. Hanns, Schnitzer.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 40b, »Judenhof«: Hans Snitzer juravit.

141. Hanns, Schnitzer.

1443, c. Symonis et Jude (= 28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 31a, Sebalder Pfarre: Hanns Snytzer [hat] 2 [scheiben].

1447, 26. Januar. Dsgl. fol. 30a, ebenda: Hanns Snytzer [hat] 2 [scheiben].

1449, 9. Juni. Genannt. Getreid-, Salz- und Harnischbüchlein, fol. 24a, Sebalder Pfarre, Viertel am Salzmarkt: Hanns snitzer [hat] 16 sumer [Getreide].

140. Hans, Schnitzer (oder Eigenname).

1467, post juramentum losungarie. (Vgl. Anm. 19.) Wird Bürger. BMB. 235, 136a: Hanns Snytzer [dedit] 2 fl.

143. Hanns von Heidelberg, Maler.

1504, 11. Mai. Wird Bürger. BB. 237, fol. 48a: Hanns von Haidlberg Maler [gibt] 2 fl. statwerung.[36])

144. Hanns von Koblenz, Briefmaler.

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB. 235, fol. 131a: Hanns von Coblentz priefmaler [dedit] 2 fl.

---

[36]) Dieser Maler fertigte 1507 für die Kirche zu Buchschwabach (an der Nürnberg-Heilsbronner Landstraße, Filiale von Roßstall) einen Marienaltar. Laut der Pfarrbeschreibung befand sich unter dem geschnitzten Marienbild in der Mitte eine Inschrift: Hans von Heidelberg faciebat illam tabulam 1507 (Freundliche Mitteilung von Herrn Katecheten Dr. Schornbaum, hier). Teile des erst in neuerer Zeit aus der Kirche entfernten Altares sollen im Orte noch vorhanden sein.

145. Hartlieb, Hans, Bildschnitzer.

1510, 25. Mai. Wird Bürger. BB. 237, fol. 75a: Hans Hartlieb pildschnitzer [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

146. Has, Hans, Maler.

1455, nach 23. Mai. Wird Bürger. BMB. 234, fol. 209a: Hans Has moler dedit 2 guldein.

147. Has, Jordan, Maler.[37])
Murr, Maler: 1462. 1481. 1482.

1453, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, fol. 202a: Jordan Has moler dedit 2 gulden novi.

1462, 4. Mai. Genannt. Getreidbüchlein, fol. 5b: Jordan Haß.

148. Hawser, Hans, Illuminist.

1519, 4. Juni. Wird Bürger. BB. 237, fol. 108a: Hanns Hawser Illuminist [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

149. Hedwig, Malerin.

1393. Wird Bürgerin. BMB. 233, fol. 121b: Hedweig Malerin. [Am Rande: Tagwerker.]

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 12a, »Novum hospitale«: Hedweig Malerin juravit.

Heidelberg, Hanns von, siehe Hanns von Heidelberg.
» , Paulus von, siehe Paulus von Heidelberg.

150. Heilgensmid, Hans, Kartenmaler.

1431, nach Walburgis. BMB. 235, 125b, Nachtrag: Hans Heilgensmid Kartenmoler dedit 2 gulden.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 38a: H[ans] Hailigsmid juravit.

151. Heinrich, Bildschnitzer: (= Nr. 34?)
[?] Murr, Bildschnitzer: 1457—1462.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 15a: »Des Heinrich Küllsheimers eck etc.«: Heintz Pildsnitzer juravit.

---

37) Vielleicht stammte er aus Amberg. Im Verzeichnis der Nürnberger Ratseinläufe vom J. 1453 (K. Kr.-Archiv, Ms. 814a) findet sich ein Eintrag: »Item ein br[ief] von Amberg Jordan Maler anr[urend]« und weiterhin nochmals: »Item ein br[ief] von Amberg von Jordan Malers wegen.«

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger, Viertel am Milchmarkt: Heintz Pildschnitzer.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 23a, mit gleichen Nachbarn wie 1427: H[einrich] Pildsnitzer.

152. Heinrich, Maler.[38])

1392, siehe Sebald, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 2b »Instite«: H[einrich] Maler juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 2b, ebenda: H[einrich] Maler juravit.

153. Heinrich, Schnitzer.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 4a: »Vicus textorum«: H[einrich] Snytzer juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl., fol. 3b, »Domus Jobs Tetzels junior«: H[einrich] Snytzer juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. Losungsliste Laurentii (!), fol. 15a, »Vispach«: H[einrich] Snytzer juravit.

1403, 25. März. Dsgl., fol. 13b, »Roßmarkt«: H[einrich] Snytzer juravit.

1405, 29. Oktober. Dsgl., fol. 5a, ebendort: H[einrich] Snytzer juravit.

154. Heinrich von Eichstaedt, Maler.[39])

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a, Nachtrag: H[einrich] von Eystet.

155. Heller, Hans, Maler.

[?] Murr, Maler: 1463 (Hanns Haller), 1464. 1465. 1466.

1457, zwischen 26. November und 31. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 214b: Hans Haller moler dedit 1 gulden

1457, 1. Dezember. Erhält Erlaubnis, in der inneren Stadt zu sitzen. Ebenda, fol. 226a: Hernach steen geschriben, die in die Vorstat gesworn vnd Hewser in der inner Stat gekaufft haben, vnd den man also herein erlaubt hat zu ziehen . . . Hanns Heller ist auch also [nämlich wie Pleidenwurff; vgl. bei diesem] vergundt feria 5a post Andree [14] 57o.

---

38) Vielleicht der bei der Wiederbemalung des Schönen Brunnens genannte H[einrich] Vogel; vgl. Gümbel, Heinrich der Parlier der Ae. und der Schöne Brunnen. (Jahresbericht des Hist. Ver. f. Mittelfranken, 1905, S. 85, Anm. 1.)

39) Möglicherweise ist dieser Maler identisch mit dem von Murr, Maler, 1373 aufgeführten Hans (!) Moler de Eystet. Murr dürfte das H unrichtig aufgelöst haben.

156. Herb, Georg, Bildhauer.

1506, 14. Februar. Wird Bürger, BB. 237, fol. 54b: Görg Herb pildhawer [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

157. Herbart, Hans, Maler.

1526, 3. Oktober. Wird Bürger. BB. 237, fol. 144b: Hanns Herbart maler dedit 1 fl. werung, juravit 4a post Remigii.

158. Herman, Kartenmaler.[40])

1443, circa Symonis et Jude (= 28. October). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 65b, Laurenzer Pfarre: Herman kartenmoler [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 64b, ebenda: Herman kartenmoler [hat] 1 [sch.]

159. Herman, Maler (= Herman Egweiler? Siehe Nr. 83).

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 11a, „Novum hospitale“: Her[man] Maler juravit.

1397, 23. Juli. Desgleichen fol. 1b, Domus Hansen Grolants“: Herman Moller juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 12b, „Novum hospitale“: Her[man] maler juravit.

160. Herman mit den Fladen, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, BMB 233, 79a, Nachtrag: Her[man] mit den Fladen.

161. Herman von Augsburg, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, MB 232, 21a, Nachtrag: Herman Moler de Auspurg.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79a: Her[man] von Auxspurch.

162. Herman von Eichstädt [oder Ingolstadt], Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen, MB 232, 21a, Nachtrag: Herman de Aystet tartschenmacher.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. Novbr.

---

40) Er dürfte identisch sein mit dem 1483 verstorbenen Hermann Hilprand (siehe unten) oder mit dem von Murr 1465 und 1467 genannten H. Hylprant Carttenmaler.

1370. BMB 233, 79a: Her[man] de Eystet [gestrichen, darüber »Ingetat« (= Ingolstadt)] Tarschenmacher.

[?] 1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 33a: Herman von Eystet [der Maler?] 1 pantzer. dedit fidem.

163. Herman von Würzburg, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Herman von Wirtzburg.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. Novbr. 1370, BMB 233, 79a: Her[man] de Wirtzburg.

164. Herregott, Konrad, Maler.

1396. Wird Bürger. BMB 233, 126b: Cuntz Herregot Maler. (Unmittelbar vorausgehend ist Berthold Landauer vorgetragen.)

165. Hertnstain, Georg, Maler.

1519, 16. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 109a: Görg Hertnstain Maler [dedit 2 fl. werung; juravit; vgl. Anm. 17].

166. Heun, Kaspar, Maler.
Murr, Maler: 1471. 1472.

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB 235, 132a: Caspar Hewn Maler nihil dedit.[41])

167. Hieronymus, Maler (oder Eigenname).

1491 post Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 235, 212a: Jeronimus Maler [gibt mit 4 Anderen] 10 fl. w.

168. Hilprand, Hermann, Kartenmaler.[42])

1483, zwischen Reminiscere (= 23. Februar) und Pfingsten (= 18. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 307a: Hermann Hilprand Kartenm[aler].

169. Hirschpach, Michael, Maler.

1511, 20. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 80b: Michel Hirschpach maler [juravit et dedit 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

---

[41]) Er ist wohl jener »frembde moler«, welchem auf Bitte Marcus Landauers am 3. Juni 1466 das Bürgerrecht geschenkt wurde. Vgl. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe, I. Band, Nr. 57.

[42]) Der bei Murr, Formschneider, beim J. 1465 vorkommende H. Hylprant, Carttenmaler, scheint mit dem obigen nicht identisch zu sein, da 1467 von Murr dessen hinterlassene Kinder (pueri) genannt werden.

170. Hofmann, Hans, Maler.

1520, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 112b: Hanns Hofman Maler dedit o; juravit.

171. Hoger, Hermann, Maler.

Murr, Maler: 1397 (doch mit unrichtig aufgelöstem Vornamen: Hans).

1383, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 97b: Her[mann] Hoger moler.

1383. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a: anno [13]83. Her[man] Hoger Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii fol. 2a, »Domus Pleßings«: Her[man] Hoger maler juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. fol. 1a, »Domus Fritzen Finken«: Her[man] Maler juravit.

1403, 25. März. Dsgl. fol. 1b, ebendort: Her[man] Moler juravit.

1405, 19. Oktober. Dsgl. fol. 3a: Her[man] Maler juravit.

172. Holtzheimer [Holtzinger], Nikolaus, Maler (= Nr. 222?)

Murr, Maler: 1400, 1407 (Holtzinger).

1400, 26. Januar. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 33a, »Swabs Stadel«: Nyclas Holtzheimer Maler juravit.

1403, 25. März. Dsgl., fol. 30a, ebendæ: Nyclos Holtzinger juravit.

173. Huber, Ulrich, Bildschnitzer.

1468, zwischen 29. März und 1. September. Wird Bürger. BMB 235, fol. 139a: Vlrich Huber Bildsnytzer [dedit] 2 fl.

174. Hübsch, Erhart, Maler (wohl sicher zu Nr. 175).

[?] Murr, Maler: 1459, 1460 (Erhart Maler).[43])

1443, c. 28. October. Genannt. Salzbüchlein, fol. 28a, Sebalder Pfarre: Erh[art] Hupsch moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 38a, ebenda: Erhart Hubsch moler [hat] 1 [scheibe].

175. Hübsch, Gerhart, Schnitzer (vgl. Nr. 174).

1439, nach Nerei (12. März). Wird Bürger. BMB 234, fol. 145b: Gerhart Hübsch, Sniczzer dedit 2 gulden.

Losungsliste Sebaldi, angefangen am 12. August 1438, Anhang, fol. 79b: New Burger . . . Gerhart Hübsch.

---

43) Doch könnte dies vielleicht auch der Kartenmaler Erhart Stein (vgl. Nr. 266) sein.

176. Hübschin, Gerhart, Malerin[44]) (zu Nr. 175).

1480, zwischen Reminiscere (26. Februar) und Pfingsten (= 21. Mai) Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 306[a]: Gerhard Hübschin mahlerin.

177. Hurneck, Hans, Formschneider.

1472, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 148[a]: Hanns Hurneck formsneider nihil dedit jussu consilii.

178. Jacob, Maler (vgl. Nr. 63).

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21[a], Nachtrag: Jacob moler.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, angelegt 24. Nov. 1370, BMB 233, 79[a]: Jacob Moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 38[a]: »Curia B[ertold] Pfintzings«: Jacob maler juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl., fol. 41[b], »Spiegelgasse«: Jacob Maler juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl. Losungsliste Laurentii, fol. 24[a], »Molendinum Katharine«: Jacob Maler juravit.

Ingolstadt, Herman von, siehe Herman von Ingolstadt.

179. Jobst, Schnitzer (oder Eigenname).

1471, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, 144[b]: Jobst Snytzer [dedit] 2 fl. w.

180. Johannes, Bildschnitzer (identisch mit Nr. 133?).

Murr, Bildschnitzer: 1459—1476.

1433, 25. Mai. Losungliste Sebaldi, fol. 64[a], »Das Eckhauß vor Lauffertor etc.«: Johannes pildsnitzer juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl., fol. 86[b], ebendort: Johannes Pildschnitzer juravit.

181. Jung, Konrad von Mainz, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Maler« eingetragen. BMB 233, fol. 79[a], Nachtrag: C[onrat] Jung von Meintz.

K siehe bei C.

---

44) Diese dürfte wohl sicher identisch sein mit der von Murr 1462 und 1470 genannten Cristein Gerhart Molerin.

182 und 183. Landauer, Berthold und Marcus, Maler.

Ersterer wird 1396 Bürger. Über ihn und seinen Sohn, den Maler Marcus Landauer, vgl. meinen Aufsatz: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVI).

184. Lechner, Kaspar, Kartenmacher.

1480, 2. Juni. Als verstorben erwähnt. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 43[a]: [Man läutete] Am freytag noch gotzleichnamstag dem Casper Lechner kartenmacher.

185. Leysenrewter, Hans, Kartenmaler.

1501, 21. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 36[b]: Hans Leysenrewter kartenmaler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

186. Lenngker, Hans, Kartenmaler.

1489, zwischen 1. Mai und 31. August. Wird Bürger. BMB 235, fol. 203[b]: Hanns Lenngker Kartenmaler [gibt mit 8 Anderen] 18 fl. werung.

187. Lienh[art], Heinrich, Maler.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 45[a] »Des Peter Behems eck etc.«: H[einrich] Lienh[art] maler juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 123[a], ebendort: H[einrich] Moler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 47[b], ebendort: H[einrich] Lienh[art] moler juravit.

188. Löblich, Praun (Bruno), Maler.

Wird 1416 Bürger. Vgl. meinen Aufsatz: Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte II: Die Familie Praun: Löblich, Rep. für Kunstwissenschaft. Bd. XXVIII. Dem wäre beizufügen:

1423, 7. Januar. Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 34[a], Lorenzer Pfarre: Prawn Moler [hat] 1 [scheibe].

1443, circa 28. Oktober. Salzbüchlein, fol. 66[a]: Lorenzer Pfarre: Prawn moler [hat] 1 [scheibe]. Der Eintrag ist gestrichen. (Der Maler war am 25. Juni 1441 gestorben.)

189. Luckempach, Konrad, Maler.

1423, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 168[a]: Cunr[at] Luckempach Maler dedit 2 gulden.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 34[b] »Das eckhaws gen des von Eystet hof uber etc.«: Cunrad Luppach (= Conrad Luckempach 1430) juravit.

1429. Wird genannt. Verzeichniß der waffenfähigen Bürger. St. Aegydienviertel: Con[rat] Luckembach.

1430, 4. Dezember. Genannt. Grabenbuch, fol. 55a, »Des Wagners Egk auf s. Egidien hoff.« (dh. ebenda wie 1427): Conrat Luckenpach.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 55a ebendort: C[onrat] Luckempach juravit.

1438, 12. August. Alheid Luckenbachin (Witwe des Malers?) steuert auf der Sebalder Stadtseite.

190. Lutz an der Brücke, Maler.

1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, angefangen 8. September 1363. MB. 232, 21a: Lutz an der prukk.

191. Mack, Bartholomäus, Briefmaler.

1529, 15. Dezember. Wird Bürger. BB 237, fol. 156b: Bartlmes Mack briefmaler [dedit 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

Mack, Hans, Formschneider.

1526, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 144b: Hanns Mack Formschneider dedit 2 fl. werung, juravit sabbato post Francisci.

193. Mader, Jakob, Maler.

Murr, Maler: 1440.

1440, 31. Oktober. Losungliste Sebaldi, fol. 36b: »Egidii, Der Hanns Grolantin Eckhawse an den Flaischprucken etc.«: Jacob Mader moler j[uravit].

1443, circa Symonis et Jude (28. October). Genannt. Salzbüchlein, fol. 71a, Lorenzer Seite, Nachtrag: Jacob Mader [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Wird ebendort genannt. Salzbüchlein, fol. 70a: Jacob Mader. [Der Eintrag ist gestrichen!]

Mainz, Konrad Jung von, Maler, siehe Jung, Konrad, von Mainz.

194. Mair, Martin, Kartenmacher.

1529, 29. September. Wird Bürger, BB 237, fol. 156a: Mertein Mair kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

195. Malerin von Augsburg.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 2a, »Instite«, Nachtrag: Mollerin von Augspurk juravit.[45])

---

45) Der Eintrag befindet sich unmittelbar neben dem Namen des »Rudolf Maler«, vgl. Nr. 238.

1400, 28. Januar. Degl., fol. 12b, »Novum hospitale«: Malerin von Augspurg juravit.

196. Mandauer, Lorenz, Maler.

1460 zwischen 24. März und 25. Oktober. Wird Bürger. BMB 234, 219b: Lorentz Mandawer Maler dedit 2 guldein n.

197. Mantl, Georg, Kartenmacher.

1507, 19. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 63a: Görg Mantl Kartnmacher [gibt 4 fl. Stadtwährung; vgl. Anm. 17].

198. Marckart, Georg, Kartenmaler.

1487, post comput. losung. (= nach 30. März). BMB 235, 196b: Jörg Marckart Kartenmaler [gibt mit 5 Anderen] 12 fl. werung.

199. Marckhart, Thomas, Maler.

[?] Murr, Maler: 1470 (Thoman Moler).

1466, nach 18. März. Wird Bürger. BMB 235, 132b: Thoman Marckhart maler [dedit] 2 fl.

200. Marquart, Bildschnitzer.

[?] Murr, Bildschnitzer: 1370,[46]) 1376.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Mar[quart] pildsnitzer.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, angelegt 24. November 1370. BMB 233, 79a: Mar[quart] Pildeschnitzzer.

201. Martin, Maler.

1386, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 103a: Mertein Moler.

1386. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79a: Mertein Moler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 20b: »Im Werd«: Mert[ein] Maler juravit.

1403. Wird bestraft und entweicht aus der Stadt. Siehe Fritz von Ansbach, Maler.

202. Martin, Schnitzer.

1403, 25. März. Steuert, Losungliste Laurentii, fol. 2a, »Minores«: Mert[ein] Snytzer juravit.

1405, 19. Oktober. Dsgl., fol. 20b: Mert[ein] Snytzer juravit.

---

46) Er löst den Vornamen Mr. mit »Martin« auf. Ich glaube, daß die Auflösung, wie oben, richtiger ist.

203. Mathes, Schnitzer (oder Eigenname).

1528, 11. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 152b: Mathes Schnitzer dedit o. juravit.

204. Mauser, Fritz, Kartenmaler.

1501, 12. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 34b: Fritz Mawser kartenmaler [gibt 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

205. Meißner, Valentin, Maler (?). (Zu Nr. 96?)

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein, Sebalder Pfarre, fol. 28b: Valentin Meißner (darüber geschrieben: moler) [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 38a, ebenda: Valentin moler [hat] 1 [sch.]

206. Mendel, Leonhard, Bildschnitzer.

1489, nach 31. August, oder 1490, vor 16. Januar. Wird Bürger. BMB 235, 206b: Linh[art] Mendel Pildsnitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

207. Merckl, Bernhart, Briefmaler.

1527, 1. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 146b: Bernhart Merckl priefmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

208. Michel, Kartenmalerin (Ehefrau oder Witwe von Nr. 288?)

1459, nach Bonifacius (= 5. Juni). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 6a: [Man läutete] Michel kartenmallerin in der fröschaw; ist zalt.

1459, zwischen 13. Mai und 14. September. Großtotengeläutbuch von St. Sebald fol. 303b: Cartenmaler[in].[47])

209. Michel, Maler (oder Eigenname).

1427. 17. Juli. Steuert. Losungliste Sebaldi, fol. 30a: Michel Maler juravit.

210. Molman, Nikolaus, Briefmaler.

1518, 12. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 105a: Niclas Molman briefmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

211. Moß, Andreas, Kartenmaler.

1526, 6. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 142b: Andres Moß kartnmaler Burger zu Werd. juravit eodem die (= sabbato post Francisci).

47) Eine Vergleichung der vor- und nachher Genannten ergibt Übereinstimmung.

212. Mullner,[48]) Andreas, Kartenmaler.

1519, 9. April. Wird Bürger. BB 237, fol. 108a: Endres Mullner kartnmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

213. Müllner, Fritz, Briefmaler.

1496, 22. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 6b: Fritz Müllner Briefmaler [gibt mit 4 Anderen] 10 gld. Statw[erung].

214. Mullner, Hans, Bildschnitzer.

1477, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 164b: Hanns Mullner Bildsnitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

215. Mullner, Hans, Briefmaler.

1479, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 171a: Hanns Mullner Briefmaler [gibt mit 5 Anderen] 12 fl. werung.

216. Müllner, Ulrich, Maler.

Murr, Maler: 1458—1477.

1457, zwischen 26. November und 31. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, fol. 214b: Vlrich Müllner Moler dedit 2 guldein.

217. Münchhauser, Henn, Maler.

1391, nach Walburgis (1. Mai): Wird Bürger. BMB 233, 110b: Henn Mûnchhawser Moler. [Ist weiter unten nochmals gleichzeitig mit Nr. 36 und Nr. 120 vorgetragen: Henn Mûnchshauser ein moler.]

Münster, Nikolaus von, Maler, siehe Nikolaus von Münster.

218. Murr, Sebald [?], Maler.

c. 1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79a: S[ebald] Steffan [wieder gestrichen und von jüngerer Hand beigesetzt] Mûrr.

219. Nickl, Andreas, Briefmaler.

1515, 16. Juni. Wird Bürger. BB. 237, fol. 96a: Endres Nickl, priefmaler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

220. Nikolaus von Breslau, Bildschnitzer.

1455, vor 15. Dezember. Wird Bürger, BMB 234, 210a: Niclas von Preßla bildsnitzer dedit 2 gulden.

---

[48]) Müllner und Mullner wurden vereinigt.

221. Nikolaus von Münster, Maler.

Murr, Maler: 1403.

1403, 10. September. In die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79[a]: Nyclas von Munster Maler feria 2[a] post Marie nativitatis anno 1403.

1405, 19. Oktober. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 5[b]: Nyclas Maler juravit.

222. Nikolaus von Uffenheim, Maler (= Nr. 172?).

1407, 26. August. Wird auf fünf Jahre aus der Stadt verbannt. »Achtbücher« im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 317, fol. 32[b]: F[ritz] Schozzharter ist die stat verboten 1 jar, darümb daz er dem Peter Gürtler in seinem hause seiner maide nachgangen ist und sie geswechet hat und sol nach dem jar nicht hereinkomen, er hab dann vor (= zuvor) die sach von der ee wegen zwischen sein und derselben dirn ausgetragen mit gaistlichen rechten. promisit. actum feria 6[a] post Bartolomei anno septimo. auch ist derselben dirn die stat auch verboten ut supra.

Niclas moler von Vffenheim ist auch die stat verboten 5 jar 5 meil on genade, darumb daz er den egenanten Schozzharter in Peter Gürtlers hause genötet hat, sein mumen, des Peters maide, zu der ee ze nemen. und sol darzu 5 ℔ haller ze puße geben uf genade von meßerzuckens wegen über denselben Schozzharter oder als lang hindan ze sein, bis er die gibt. juravit. actum ut supra.

Veit moler und Niclas Freyen moler ist auch die stat verboten, jedem 3 jar 5 meil hindan on gnade, darumb daz sie dem obg[enanten] Niclas Moler geholfen haben darzu, ut supra; doch wenn ir weg hie für die stat hingee, so mochten sie wol ungeverlich hie fürziehen und wandeln, doch daz sie herein nicht komen in der eg[enanten] zeit. promiserunt. actum ut supra.

223. Nuremberger, Ulrich, Maler.[49])

1443, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 164[b]: Vlrich Nuremberger Moler dedit 2 gulden.

224. Ott, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, 79[a], Nachtrag: Meister Ott.

---

[49]) Im J. 1456 erbat ihn Herzog Sigmund von Österreich von den Nürnbergern zum »Faßen« einiger Büchsen. Einlaufregister des Nürnberger Rats v. J. 1456. Ms. 814[a].

225. Otte, Malerin.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 39b, »Grabe«: Otte Malerin juravit.

1397, 23. Juli. Dsgl. Losungsliste Laurentii (!), fol. 25a, »Grab«: Ott Malerin juravit.

1400, 26. Januar. Dsgl., fol. 9b, »Prayt gazz«: Ott Malerin juravit.

226. Ott, Nikolaus, Kartenmaler.

1507, 8. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 62b: Clas Ott Kartnmaler [gibt 4 fl. werung: vgl. Anm. 17].

227. Rab, Hänslein, Maler.

1403, 25. März. Losungsliste Laurentii, fol. 24a, »Auf dem platze«: Hensel Rab maler. (Am Rande: no[tandum]. Der Maler scheint die Losung nicht beschworen zu haben.)

228. Rab, Konrad, Maler.

1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 8a, Sebalder Pfarre: Cuntz Rab moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar, fol. 3b, wie 1443.

229. Raben, Hans, Maler.

[?] Murr, Maler: 1421.

1409, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 144b: Hans Raben Moler dedit 2 gulden.

230. Ratzenberger, Konrad, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 6a, »Panerberg«: C[onrat] Ratzemberger moler juravit.

1400, 28. Januar. Dsgl., fol. 45b, »Werdertor«: C[onrat] Maler Ratzzenberger. juravit mater sua.

231. Reichel, Heinrich, Schreiber und Maler.

1391, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 110b: Heinr[icus] Reichel Schreiber vnd Moler.

232. Renwolt, Georg, Schnitzer.

1517, 19. Dezember. Wird Bürger. BB 237, fol. 104a: Jörg Renwolt Schnitzer dedit o.

233. Reutter, Hans, Bildschnitzer.

1478, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, 166a: Hanns Reutter Bildsnytzer [gibt mit 10 Anderen] 22 fl. werung.

234. Reuter, Wenzel, Kartenmaler.

1528, 12. August. Wird Bürger. BB. 237, fol. 151b: Wentzl Reuter kartnmaler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

235. Rieß, Kaspar, Maler.

1479, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 170a: Caspar Rieß maler [gibt mit 11 Anderen] 24 fl. werung.

236. Rosenstein, Hanns, Bildschnitzer.

1499, 20. November. Gibt sein Bürgerrecht auf. BB 237, fol. 164a: Hanns Rosenstein pildschnitzer juravit et dedit literam. 4a post Elisabet 1499.

237. Rotenfels, Hans, »Briefaufdrucker«.

1440, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, 148a: Hans Rotenfels Brif auf drucker [dedit] 2 gulden.

1443, circa Symonis et Jude (28. October). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 34a, Sebalder Seite: Hans Rotenfels [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Wird ebendort genannt. Salzbüchlein, fol. 40a.

Rothenburg a. T., Peter von, Maler, siehe Peter von Rothenburg.

238. Rudolph, Maler.[50])

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi fol. 2b, »Institе«: Meister Rudolf Maler juravit.

1397, 23. Juli. Desgleichen fol. 2a, ebenda: Rudolf Maler juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 2a, ebenda: Rudolff Maler juravit.

239. Rummel, Peter, »Aufdrucker«.

1453 oder Anfang 1454, vor Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 167b: Peter Rumel auffdruckter dedit 1 gulden vnd mag in der ynnern stat sitzen.

240. Schad, Heinrich, Bildschnitzer.

1500, 8. August. Wird Bürger. BB. 237, fol. 29b: Heinrich Schad, pildschnitzer [gibt 4 fl. werung].

241. Scheidein, Kunigunde.

1503, zwischen 4. Juni und 14. September. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 310b: Jungfr. Kung. Scheidein Kartenmach[erin].

[50]) Über seine Beteiligung bei der Wiederbemalung des Schönen Brunnens 1393 siehe meinen Aufsatz: Meister Heinrich der Parlier der Ältere und der Schöne Brunnen im Jahresbericht des Hist. Vereins von Mittelfranken f. 1905, Seite 84, Anm. 2.

242. Schlenck, Georg, Maler.

1524, 8. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 126b: Gorg Schlenck maler [dedit 2 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

243. Schlunt, Hans, Bildschnitzer.

1525, 18. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 135a: Hanns Schlunt pildschnitzer [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

244. Schmalz, Hans, Maler.

1459, zwischen 23. März und 10. Mai. Wird Bürger. BMB 234, 216b: Hans Schmalz maler dedit 2 gulden novi.

245. Schmid, Augustin, Bildschnitzer.

1486, post comput. losung. (= nach 7. März). Wird Bürger. BMB 235, 193b: Aügüstin Schmid bildschnitzer [gibt mit 4 Anderen] 10 fl. werung.

1500, zwischen Pfingsten (7. Juni) und 17. September. Dessen Ehefrau begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 310a: [Man läutete] Marg[areth] Augustin Bildschnitzer[in].

246. Schnell, Hans, Maler.

1499, 9. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 2b: Hanns Schnell Maler [gibt mit 2 Anderen] 12 fl. wer[ung].

247. Schön, Markus, Maler.

1453, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 234, fol. 201a: Marx Schön Maler dedit $2^1/_2$ gulden.

Siehe über ihn und die Malerfamilie Schön meinen Aufsatz: Nürnberger Meister in Velden 1477—1519 (Marcus Schön, Ulrich Bildschnitzer, Lienhart Schürstab), Rep. für Kunstwissenschaft, Bd. XXVII.

248. Schönwetter, Hans, Maler.

1481, nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, fol. 176a: Hanns Schönwetter maler [gibt mit 7 Anderen] 16 fl. werung.

249. Schopperin, Hans.

1512, zwischen 25. Februar und 30. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a: Hans Schopperin Kartenm[alerin].

250. Schott, Thomas, Maler.

1508, 1. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 67b: Thoman Schott Maler [gibt 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

251. Schuler, Peter, Maler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 22b: Peter Schuler moler juravit.

252. Schultheiß, Hans, Maler.

Murr, Maler: 1440 (!). 1456 [?]. 1458. 1462—65. 1470 [?].

1441, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 154b: Hans Schultheiß Maler dedit 2 gulden.

Schwabach, Ulrich von, Maler, siehe Ulrich v. Schwabach.

253. Schwatzer, Erhart, Maler.

1529, 25. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 155b: Erhart Schwatzer Maler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].[51])

254. Sebald, Maler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 3a, »Instite«: S[ebald] Moler. juravit vxor sua. H[einrich] Moler gener suus juravit.

255. Sebald, Malerin.

c. 1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 25. März 1363, MB 232, fol. 21a: Sebolt Molerine man [Gestrichen].

256. Sebolt, Konrad, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: [Conrat] Sebolt Moler.

257. Seetz, Hans, Maler.

Murr, Maler: 1486.

1483, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 183b: Hanns Seetz maler [gibt mit 2 Anderen] 6 fl. werung.

258. Seltzam, Vincentius, »Kartenmacher«.

1467, post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 136a: Vincentz Seltzam, Carthenmacher [dedit] 2 fl.

259. Sigmund von Ketsch, Maler.

1468, zwischen 29. März und 1. September. Wird Bürger. BMB 235, fol. 138b: Sigmund von Ketzsch maler [dedit] 2 fl.

---

51) Ein aus dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin stammendes Bildnis eines Nürnberger Malers Erhart Svetzer, von Penz im J. 1544 gemalt, brachte die Historische Ausstellung der Stadt Nürnberg auf der Nürnberger Jubiläumslandesausstellung 1906. (Katalognummer 213.)

260. Silberslunt, Konrad, Maler.

1433, nach Nerei (12. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 130a: C[onrat] Silberslunt Moler dedit 2 gulden.

1433. Ebenso aufgeführt in Losungsliste Sebaldi, fol. 75a, Anhang, »Newpurger anno [14]33«: C[onrat] Silberslunt.

1440, 31. Oktober: In der Losungsliste Sebaldi wird fol. 1a und 10b ein »C[onrat] Silberslunt juravit« erwähnt.

261. Symon, Maler.

1425, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 233, 170a: Symon Moler dedit $4^1/_2$ gulden.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 39a »Des Fritzen Drechsels eck etc.«: Symon Maler juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 56a, Lorenzer Pfarre, »Des Drechßels Egk«: Symon Maler.

1433, 25. Mai. Dsgl. Losungsliste Sebaldi: fol. 2b »Das eck vor den flaischpenken vber« etc.: Symon Moler juravit.

1438, 12. August. Dsgl. fol. 29b »Des Hansen Rumels Egk etc.:« Symon Maler juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl. fol. 39b ebendort: Symon Maler juravit.

262. Sollis, Hans, Maler.

1525, 18. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 135a: Hanns Sollis Maler [gibt 4 fl. werung, juravit; vgl. Anm. 17].

Speyer, Hans [Trautt] von, siehe Trautt, Hans von Speyer.

263. Spilberger, Jakob, Schnitzer.

1489, nach 31. August oder 1490, vor 16. Januar. Wird Bürger. BMB 235, fol. 206b: Jacob Spilberger Snitzer [gibt mit 3 Anderen] 8 fl. werung.

Sporer, Hans, siehe Nr. 135.

264. Starck, Konrad, Buchschreiber.

1439, nach Nerei (= 12. Mai). Wird Bürger. BMB. 234, 144a: Conradus Starck Buchschreiber [dedit] 2 gulden.

265. Staudigel, Walther, Maler.

1435, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol. 135a: Walther Staudigel Moler dedit 3 gulden.

Steinach (bei Rothenburg?), Berthold von, siehe Berthold von Steynach.

266. Steinin, [Katharina], Kartenmalerin.

Vgl. Murr, Formschneider: 1462. 1463.

1479, zwischen Reminiscere (= 7. März) und Pfingsten (= 30. Mai). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 306b: Erhard Steinin Kartenmahl[erin].

1479, 15. Mai. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 40a: Am samstag vor dem aufertag [läutete man] der Kathran Kartenmallerin im Werd.

267. Stephan, Maler [?].

1477, 19. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 36a: [Man läutete] am muntag noch dem auffertag dem Stephan moller.

268. Stephan, Schnitzer.

1466, 19. Juni. Dessen Sohn, ein Goldschmied, als verstorben erwähnt. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 16a: Am pfincztag noch sant Veytz tag leut man dem Steffan des schnitzers sun, ein goldsmyd.

269. Stepphan, Seytzze, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler«, eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Seytzze Stepphan.

270. Stoß, Veit.

1477. Gibt sein Bürgerrecht auf. BMB 235: Hernach steen geschriben alle die, die ir burgerrecht aufgeben haben. Fol. 241b: Veit Stoß juravit anno etc. 77 et dedit literam.

1496, zwischen 30. Januar und 27. Februar. Wird [wieder] Bürger. BMB 235, fol. 226b: Veiß Stoß [dedit] 3 fl. werung.

1496, 28. Juli. Seine Ehefrau begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 67b: Item [man läutete] Barbara Feytt Stoesin am eritag noich Jacoby.

1497, 7.—23. März. Steuert zum »Gemeinen Pfenning«. K. Kr.-Archiv. Nürnberg. Siebenfarb. Alph. Schwarz R Nr. 22 (VI $\frac{108}{1}$). »Registrum der Kuniglichen Maiestat Gemainen Pfenning Einsamlung in der Statt Nurnberg . . . in St. Lorentzer pfarr etc. . . .«: Veit Stos dedit 1 fl.[52]) vnnd fur 4 [person].

271. Stumpf, Jobst, Bildschnitzer.

1530, 7. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 159b: Jobst Stumpf Pildschnitzer [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

[52]) Dies bedeutet, daß der Meister damals ein Vermögen von über 1000 fl. hatte,

272. Sues, Hans, Maler.

1511, 15. März. Wird Bürger. BB 237, fol. 78b: Hanns Sues ein maler [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

273. Sumenhart, Adam, Kartenmaler.

1484, nach 5. Juni. Wird Bürger. BMB 235, 186a: Adam Sumenhart kartenmaler [gibt mit drei Anderen] 8 fl. werung.

274. Sumerbach. Hans, Maler.

1487, post comput. losung. (= nach 30. März). Wird Bürger. BMB 235, 197a: Hanns Sumerbach Maler [gibt zusammen mit drei Anderen] 9 fl. werung.

T. siehe bei D.

Uffenheim, Nikolaus von, siehe Nikolaus von Uffenheim.

275. Ulrich, Aufdrucker (= Perkheimer, Ulrich?).

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 45b: Ul[rich] Auffdrucker juravit.

276. Ulrich, Bildschnitzer.

[?] Murr, Bildschnitzer: 1382. 1413 (Ulrich Rawh Pildsnitzer).

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 38a, Viertel am Milchmarkt: Vlrich Pildsnitzer 1 pantzer. dedit fidem.

277. Ulrich, Bildschnitzer.

1461, zwischen 11. oder 18. Mai und 1. Oktober. Wird Bürger. BMB 234, 223a: Vlrich pildsnitzer dedit 2 guldein n.

1471, 14. Dezember. Der Rat der Stadt Nürnberg gewährt auf Bitten Abt Leonhards von Kloster Kastel dem Bildschnitzer Ulrich ein dreitägiges, freies Geleit. (Kreisarchiv Nürnberg, Briefbücher Nr. 34a, Seite 45a.)

Herrn Leonhartten Abbt zu Castel.

Eur schreiben Vlr[ichen], schnitzers, und Hannsen Trosters halb an uns gelangt, inen zu verantwürtung irer verhandlung (= sträflicher Handlung) gelait zu geben, haben wir vernomen und euer wirdigk[eit] zu liebe, so denne die benanten Vlr[ich], schnitzer, und Hanns Troster in den nächsten 14 tagen, sich zu verantwurten, zu uns kommen wollen, sollen si zu und von uns, für uns und die unsern und bei uns für menniglich drei tag unser frei sicherhait und gelait haben, alsdenne wir si hören wollen und ob si strafbar in dem handel erfunden werden, solle si doch unser gelait daran nicht furtragen, dann wamit etc. dat. sabbato post Lucie virginis anno etc. [14]71.

1473, 15. September. Derselbe schreibt an Pfalzgraf Johann [und den Abt von Kloster Kastel] wegen Entlaßung des Nämlichen aus der Haft. (Ebenda, Bd. 34a, Seite 215b.)

Herren Johannsen, pfaltzgraven bey Rein, Hertzogen yn Beyern vnd, Thumbrost zu Augspurg.

Gnediger herr! Euer gnaden schreiben von wegen Vlrichen bildsnitzers, an uns gelangt, haben wir vernomen und wiewol sich derselb pildsnitzer merklich und swerlich verhandelt und gefrevelt hat, jedoch denselben euern gnaden zu eren und wolgevallen haben wir den genanten pildsnitzer seiner fencknus auf geburlich urfehde ledig gelaßen, denn wamit wir denselben euern gnaden dinstlich gevallen erzeigen mogen, sind wir mit willen genaigt. datum 4a post Crucis exaltationis [1473].

In solicher forme mutatis mutandis dem Abbt zu Castel etc.

278. Margaretha, Ulrich, Kartenmalerin.

[?] Murr, Formschneider: 1438.

1479, zwischen 30. Mai und 14. September. Gestorben. Großtotengeläutbuch von St. Sebaldi, fol. 306b: Marg. Ulr[ich] Kartenmalirin.

279. Ulrich, Maler.

1390, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, fol. 108b: Vlr[ich] Moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 22a, »Augustiner«: Vlr[ich] Maler juravit.

280. Ulrich, Maler.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 31a, »Des Hannsen Rumels eck etc.«: Vlr[ich] Maler juravit.

1438, 12. August. Dsgl., fol. 29a, ebendort: Vlr[ich] Maler juravit.

1440, 31. Oktober. Dsgl., fol. 38b, ebendort: Vlr[ich] Moler jur.

[?][53]) 1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 35b, Sebalder Pfarre: Vlr[ich] moler [hat] 1 scheibe.

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 37a, ebenda: Vlrich moler [hat] 1 [sch.]

281. Ulrich von Schwabach, Maler.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 18b, »Hanns Grolandin Haws an der Fleischprucken etc.«: Vlrich Moler juravit.

53) Identität nicht durchaus sicher, aber sehr wahrscheinlich.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 27b, »Der alten Grolantin Egk bey den Fleischpenken«: Vlr[ich] Maler.

1440, 31. Oktober. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 36b, »Der Hanns Grolantin Eckhawse etc.«: Vlr[ich] Moler von Swabach.

[?][54]) 1447, 26. Januar. Genannt. Salzbüchlein, fol. 22a, Sebalder Pfarre: Vlr[ich] moler [hat] 1 scheibe.

282. Ulrich von Weißenburg, Maler.

1402, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 136b: [am Rande] Vlr[ich] von Weißemburg maler.

[?] 1405, 19. Oktober. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 19a: Vlr[ich] von Weißenburg [der Maler?] juravit.

V. siehe F.

283. Walch, Konrad, Maler.

1443, circa Symonis et Jude (28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 22a, »Sebalder Pfarre«: Conr[ad] Walch moler [hat] 2 [scheiben]. [NB. Der Eintrag ist wieder gestrichen.]

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Ebendort, fol. 66a,[55]) Lorenzer Pfarre, Nachtrag: Conr[at] Walch moler [hat] 1 [gestrichen, dafür 2] [scheiben].

1447, 26. Januar. Dsgl. fol. 62a, ebenda: Conrat Walch moler [hat] 1 [sch.].

1455, Lucie (= 13. Dezember). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 4a: [Man läutete] Maister Kunr[at] Walhen moler Lucie.

284. Wees, Konrad, Maler.

1445 oder Anfang 1446. Wird Bürger. BMB 234, 173b: Conrad Wees moler dedit 3 gulden n.

285. Weinschröter, Fritz, Maler.

Wird in den Meisterlisten von 1363 und 1370 genannt.

Über ihn vgl. meinen Aufsatz: Sebald Weinschröter, ein Nürnberger Hofmaler Kaiser Karls IV. (Rep. f. Kunstw. Bd. XXVII).

Weißenburg, Ulrich von, Maler, siehe Ulrich von Weißenburg.

---

54) Die Identität ist nicht sicher; der hier Erwähnte könnte auch Ulrich Nuremberger sein.

55) Vielleicht ist es anmerkenswert, daß er in der gleichen Hauptmannschaft der Lorenzer Seite erscheint, wo bisher der kurz vorher verstorbene Maler Prawn Löblich genannt wurde.

286. Widersatz, Hanns, Kartenmaler.

1482, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol 307a: [Man läutete] Hanns Wiedersatz Kartenmaler.

1482, 21. September. Dsgl. Großtotengel. von St. Lorenz, fol. 49a: An s. Mathes tag lewt man dem Hans Karttenmaller im Werd.

287. Widmon, Georg, Formschneider.

1522, 19. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 118b: Jorg Widmon furmschneider [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

288. Wiener, Michel, Brief- und Kartenmaler.[56])

1422, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 167a: Michel Wyener brief vnd kartenmoler vnd patronirt tuecher dedit $2^1/_2$ gulden.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 30b, »Der Frawn von Awrach hof«: Michel Wyener juravit.

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger. St. Aegydienviertel: Michel Kartenmaler.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 48a, »Der frawen von Awrach hof«: Michel Wyener.

1433, 21. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 47b ebendort: Michel Wiener.

1438, 12. August. Dsgl., fol. 48b, ebendort: Michel Wiener.

1440, 31. October. Dsgl., fol. 65b, ebendort: Michel Wiener juravit.

1443, »circa Symonis et Jude« (28. Oktober). Wird genannt. Salzbüchlein fol. 20a, Sebalder Pfarre: Michel Wiener.

1447, 26. Januar. Genannt. Salzbüchlein, fol. 21b Sebalder Pfarre: Michel Wyener [hat] 1 [scheibe].

---

[56]) Es ist dies der älteste in den vorliegenden Meisterlisten erscheinende Kartenmaler. Daß aber schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein förmlicher, regelrechter Handel mit solchen Erzeugnissen der Kartenmalerei in Nürnberg bestand, beweist folgender Eintrag der Ratsbücher vom 6. Juni 1414 (K. Kr.-Archiv, Ratsbücher, 1a, fol. 122a): Der Zopf, . . der zyngießer auf dem markt, . . der Turner, . . die Zönchingerin, H[einrich] Krewßel, Hanns Sebolt, Stepfan le[b]kuchner, Vlr. von Brichsen, . . der Kartenmoler promiserunt yeds in einem jar nicht fail ze haben auf dem markt on des rats wort (= Erlaubnis), darumb, daz sie schragen und stett auf dem markt gen einander kauft und verkauft hetten und sullen darzu die keuf absein, es wer denn, ob eins dem andern pfennwert abkauft hab. actum feria 4a ante corporis christi.

289. Wilbern, Nikolaus, Kupferstecher.

1533, 14. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 183b: Niclas Wilbern Kupferstecher [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

290. Winterperck, Michael, Kartenmaler.

1441, nach Walburgis (1. Mai), Wird Bürger. BMB 234, 158b: Michel Winterperck Kartenmaler. (Am Rande: all armbrostschützen et quilibet dedit 1 ℔ novi 5 sh.)

291. Wirbß, Sebald, Kartenmaler.

1513, nach 22. Mai. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 90a: Item [man läutete] Seboltt Wirbß kartenmoler.

1513, zwischen Pfingsten (15. Mai) und Herbst. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 312a: Sebalt Wirbs.

292. Wolff, Konrad, Maler.

1442, 16. November. Erhält Erlaubnis, in der inneren Stadt zu sitzen. BMB 234, fol. 225b: Hernach steen geschriben, die in die Vorstat gesworn vnd Hewser in der inner Stat gekaufft haben, vnd den man also herein erlaubt hat zu ziehen . . . Item Conraten Wolff maler ist erlawbt in die ynnern stat zu sitzen. act. feria 6a. post Martini Anno [14]42.

1450, zwischen 14. September und 13. Dezember. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, folio 302b: Wolf Maler. [Im J. 1446 stirbt eine »Wolfin Malerin«, ebendort, fol. 302a.]

293, Wolfhart, Fritz, Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. BMB 233, fol. 79a, Nachtrag: F[ritz] Wolfhart Moler.

294. Wolgemut, Anna.

1491/92, zwischen Lucie (13. Dezember) 1491 und Reminiscere (18. März) 1492. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 308b: [Man läutete] Anna Wolgemutin (des Malers Mutter?).

295. Wolgemut, Barbara [Elisabeth].

1500, zwischen 21. Februar und 16. März. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 71a: Item [man läutete] Barbara Wolgemutin.

1500, zwischen Reminiscere (= 15. März) und Pfingsten (7. Juni). Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 309b: Elspeth (!) Michel Wol-

gemutin. [NB! Die gleiche Beziehung beider Einträge ergibt sich zweifellos aus den benachbarten Einträgen; der Todestag war also wohl der 15. März.]

Worms, Adam, von, siehe Adam von Worms.
Würzburg, Herman von, Maler, siehe Herman von Würzburg.
— , Konrad von, Maler, siehe Konrad von Würzburg.

296. Wunstein, Maler.

1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 25. März März 1363, MB 232, fol. 21[a].

297. Zeckhorn, Heinrich, Bildschnitzer.

1531, 19. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 161[b]: Hainrich Zeckhorn pildschnitzer [juravit et dedit 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

298. Ziegler, Heinrich von Speyer, Maler.

1408, Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 143[b]: Heinrich Ziegler Moler dedit $3^1/_2$ gulden.

1410, 31. Januar. Ist in einen Kuppeleiprozeß verwickelt. »Achtbücher« im K. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 317, fol. 58[a]: Clar Stainmitzin und Vlrin Steinmitzin, ir muter, juraverunt 2 jar 9 meil hindan on gnade, darumb daz dieselb Clar mit H[einrich] Ziegler, einem moler, ze schicken het und im sein eeweib entspenen wolt, darzu die eg[enant] r muter half und man auch mainet, sie het in bezauberte. act. feria 6[a] vor Liechtmeß anno decimo.

1429. Wird genannt. Verzeichnis der waffenfähigen Bürger, Barfüßerviertel: H[einrich] moller.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 4[a], »Das eck auf der Langen prucken«: H[einrich] Ziegler jur[avit].

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch fol. 79[a], Lorenzer Pfarre, »Das Egk an der langen pruck«: H[einrich] Moler.

1433, 25. März. Dsgl., fol. 3[a], ebendort[56]): H[einrich] von Speier juravit.

1443, circa Symonis et Jude (= 28. Oktober). Genannt. Salzbüchlein, fol. 67[b], Laurenzer Seite: H[einrich] moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Dsgl., fol. 63[a], ebenda: Heintz moler [hat] 1 [sch].

56) Übereinstimmung der Nachbarn, wie bei 1430, 1443 und 1447! Vgl. auch oben, Anm. 26.

299. Zoller, Peter, Maler.

1482, post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 181b: Peter Zoller Maler [gibt mit fünf anderen Neubürgern] 12 fl. w[erung].

300. Zutsch, Stephan, Maler.

1452, Ende des Jahres oder 1453, vor 17. Januar. Wird Bürger BMB 234, fol. 198a: Stephan Zutsch moler dedit 2 gulden.

Anhang I: Glaser.

a.

Meisterliste der Glaser, angelegt am 25. März 1363: Hanse Glaser. H[einrich] Glaser. S[ebald] Glaser. S[ebald] Kristan. Libel glaser. Hofman glaser. Wol[fel] glaser. Miltenberger. Mertein glaser.

Nachtrag: H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer.

b.

Meisterliste der Glaser, angelegt am 24. November 1370: H[einrich] Glaser, capitaneus. Hans glaser. Libel glaser. Huffmann glaserin. Wölfel glaser de Bamberg. Miltenberger. Mertein glaser. H[einrich] mit den Hunten. Lewtel glaser. Hensel paternosterer. C[onrat] glaser gener Meister Heinr[ich].

Nachtrag: Görg glaser. Der jung Mertein. Cristoffer glaser. Rudel glaser.

Nachtrag nach 1383: Hannse Glaser von Lankheim glaser. Vl[rich] Flieser glaser. Hanns Kellner glaser. Michel Weipprecht glaser.

c.

Losungsliste Sebaldi 1392: Vlrich Glaser. C[onrat] Glaser. Rudel Glaser. H[einrich] glaser. Österreicher glaser. Fritz glaser. Hans Glaser von Lancheim. Hans von Rotenburg glaser. Dorsch Glaser. Rudel Glaser. Syghart Glaser. Ott Glaser. Hanil Glaser. C[onrat] Spiegler glaser.

Losungsliste Sebaldi 1397: Rudel Pair glaser. C[onrat] Glaser. H[einrich] Tanhawser junior glaser. Vlrich Flieser glaßer. Rudel Glaser. Hartman Glaser. Ott Glaser. Hans Glaser. C[onrat] Glaser. Ott Glaser.

Losungsliste Laurentii 1397: Heintz Glaser von Eysteten. Fritz Glaser. H[einrich] Glaser. Agnes Mert[ein] Glaserin.

Losungsliste Sebaldi 1400: Dorsch glaser. Kathrey glaserin. C[onrad] Glaser. Fritz Glaser. Vlr[ich] Glaser. Rüdel Glaser. Eberlein Glaser. Hartman Glaser dedit sein burkrecht auf feria 4a ante Egidii

(= 30. August) anno 1402. juravit ut ceteri. C[onrat] Glaßer mit der einen hant. Hans Glaser. C[onrat] Glaser. C[onrat] Glaser. Ott Glaser.

Losungsliste Laurentii 1400: Hein[rich] Glaser von Eysteten. H[einrich] Glaser. Hans Hergot glaser. Nyclas Glaser. Els Glaserin. C[onrat] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1403: H[einrich] Glaser von Eysteten. Margret Glaserin. H[einrich] Glaser. Nyclas Glaser. C[onrat] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1405: Vlrich Glaser. H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser.

Salzbüchlein 1423, Sebaldi: Hans Glaser. Laurentii: C[onrat] Glaser. Ott Glaserin.

Harnaschbuch 1408, Sebaldi: Vlr[ich] Glaserin. Ott Glaser. Laur.: Vlrich Glaser. Michel Luginslant glaser.

Losungsliste Sebaldi 1427: Ott Glaser. Paulus Glaser. Rüdel Glaserin. Margret Glaserin. Cristein glaserin. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Jacob Glaserin.

Stammrolle 1429: Hanns Ernst, Glaser. Hanns Glaser. Hanns Glaser. Ot Glaser. Peter Glaser. Sighart glaser. Haintz Glaser. C[onrat] glaser. H[einrich] glaser. Jorg glaser.

»Grabenbuch« von 1430, Seb.: Michel Glaser. Pauls Glaser. Niclas Glaser. Hans Glaßer. Hanns Glaser. Laur.: Peter Glaser. H[einrich] Glaser. Jörg Glaser. H[einrich] Glaser. H[einrich] Glaser.

Losungsliste Laurentii 1430: H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser. H[erman] Glaser. Ell Glaserin. Jörg Glaser. Jacob Glaser.

Losungsliste Sebaldi 1433: Ott Glaser. Pauls Glaser. Cristein Glaserin. Hans glaser.

Losungsliste Laurentii 1433: H[einrich] Glaser. C[onrat] Glaser. Görg Wirbs. Ell C[onrat] Glaserin. H[ans] Glaser. Jacob Glaser.

Losungsliste Sebaldi 1438: F[ritz] Glaserin. Hans Glaser. Hans Glaser.

d. Neubürger 1386—1533.

Die beigesetzte Zahl bedeutet das Jahr der Aufnahme als Bürger.

Aderlauer, Hanitz (1494). Pair, Rudel (1397). Beheim, Hans (1473). Beheim, Mathes (1497). Behem, Hans 1448). Poßel, Valtin (1526). Burckhart, Thoman (1501). Kauffman, Paulus (1489). Kellner, Hans (1414). Tanhawser, Heintz (1391). Degn, Sebastian (1526). Ernst, Hans (1424). Eseloren, Heinrich (1396). Veyerabent, Linhart (1478). Fichtel, Lorentz (1529). Flaschner, Niclas (1515). Fliser, Ulrich (1386). Freyenschlag, Hanns (1526). Furter, Hanns (1514). Glaser, Hans von Lankheim (1386). Glatzen-

steiner, Ulrich (1466). Grieb, Niclas (1413). Hain, Ulrich (1466). Hainlein, Wolfgang (1521). Hans, Glaser (oder Eigenname, 1453). Hawer, Hanns (1506). Heberlein, Fritz (1464). Heintz, Glaser (oder Eigenname, 1477.) Hergot, Hans (1400). Heß, Cristof (1526). Heß, Hanns (1526). Heunlein, Hanns (1466). Hilprant, Hans (1451). Hilprant, Ulrich (1401). Hofot, Wolf (1530). Jecknhofer, Cristof (1521). Leicht, Cuntz (1514). Mader, Hanns (1442).[57] Mangolt, Konrad (1431). Markhauser, Rüdel (1393). Neupauer, Cunradt (1529). Ortl, Hans (1533). Öttwein, H[einrich] (1448). Rücker, Hans (1471). Schaller, Lienhart (1513). Salman, Hans (1438). Schmid, Hans (1510). Schmid, Thoma (1504). Schönfelder, Hans (1499). Schönloer, Wolf (1517). Schwab, Fritz (1407). Seibot, Hans (1408). Sellner, Albrecht (1489). Sesen, Niclas (1502). Stein, Hans (1510). Trackhawer, Sebastian (1514). Ulrich von Öttingen. Gibt sein Bürgerrecht auf. (1499, 24. Januar. BMB 235, 243^{b}: Vlrich von Ötting glaser juravit, non dedit literam und ist der losung erlassen 5^{a} post Vincentii 1499). Veyt, H[einrich] (1508). Walther, Michael (1476). Wirbs, Georg (1425). Wolgemut, Hans (1442).[58]

e.

Geläutbuch von St. Sebald (die beigesetzten Zahlen bedeuten das Todesjahr): Piegelhan [Pregelhan] glaser (1452). Hirschvogel, Hans, glaßer (1516). Jorg Glaser (1501). Melchior, Glaßer (1517). Michel Glaser (1467) Schwab, Linhard, glaser (1481).

Geläutbuch von St. Lorenz: Peham, Hans, ein glaßer (1468). Peter Glaßer bei dem Spitaler tor (1457). Hans Glaser (1513). Sebolt glaser (1496). Vlrich glaser (1514).

Anhang II: Schreiber (scribae, scriptores)[59]

Die beigesetzten Zahlen bedeuten das Jahr der Aufnahme als Neubürger.

Adam, Johannes (1485). Aychler, Johannes (1386). Alheit, Schreiberin (1430). Alt, Georgius (1473, »nihil dedit jussu consilii«). Altorffer, Niclas (1525). Apel, Andres (1457). Auer, Georg (1452). Pantz, Martinus (1453). Parfuß, Fritz (1444). Behalter, Adam (1476). Pfeylsmit, Niclas (1463). Pfurner, Balthezar (1466). Pir-

[57] Meisterliste der Glaser, BMB 234, fol. 101^{a}: Hanns Mader factus est magister feria 4^{a} post Viti (= 20. Juni) Anno (14)42°.

[58] Meisterliste der Glaser, BMB 234, fol. 101^{a}: Hanns Wolgemut Anno [14]42°.

[59] Die lateinische Bezeichnung ist überwiegend, damit hängen auch die vielen latinisierten Vornamen (Martinus, Conradus, meist Johannes statt Hanns etc.) zusammen.

paum, Allexius (1512, erhält das Bürgerrecht geschenkt). Planer, Cuntz (1425 »schreiber vnd oroley (= Orgel) macher dedit 3 gulden«). Plum, Jacobus (1460). Bobenhofer, Conradus (1450). Boden, Erhart (1465). Potensteiner, Albrecht (1386, »schreiber vnd kaufmann«). Preytnawer, Hanns (1514). Prewß, Hanns (1525). Pronpeck, Hanns (1515). Prucker, Ulrich (1480). Bubbenstein, Johannes (1473). Burger, Johannes (1436). Karg, Johannes (1455). Kernn, Heinricus (1459). Kyburger, Hainr. (1517). Knoll, Johannes (1473). Koberger, Steffan (1525). Kotz, Johannes (1446 oder Anfang 1447). Kolb, Friedrich (1436). Cramer, Johannes (1461). Kramer, Hanns (1523). Cramer, Michel (1465, »nihil dedit jussu consilii«). Kreyda, Hanns (1529). Kribel, Johannes (1450, »nihil dedit jussu Ber. Pfintzing«). Cronach, Johannes (1386). Daberhau, Nicolaus (1472). Tachawer, Vlrich (1464). Talinger, Gilg [= Aegydius] (1487). Tranckel, Petrus (1454). Eberlein, Leypold (1528). Eysennykel, Johannes (1455). Englmair, Caspar (1525). Erngros, Lienhart (1449). Fayß, Conradus (1464). Fels, Cunradt (1516). Vinck, Nicolaus (1466 »nihil dedit jussu consolatus«). Vischer, Martinus (1459, Pergament: Bürgerbuch fol. 9a, »nihil dedit jussu consilii«). Förderer, Jacob (1518). Vogelsperger, Melchior (1448). Volckel, Johannes (1473). Frannck, Heinrich (1476). Frydl, Hanns (1517). Fürst, Johannes (1458). Gagenhart, Petrus (1487). Gareysen, Heinrich (1431). Grabner, Hanns (1488). Glortt, Johannes (1467.) Gloß, Herman (1525). Grockau, Bartholomäus (1441). Grüninger, Lienhardus (1523). Haberrayner, Ulrich (1447, »das gelt hat man im geschenkt. actum feria 3a ante Nicolai [= 5. Dezember]. Hack, Konrad (1514). Hamer, Johannes (1472). Haureutter, Johannes (1449). Hanns von Ror (1463). Haw, Hainrich (1529). Helchinger, Peter (1510). Herl, Lienhart (1512). Horren, Lorenz (1455). Huber, Sigmund (1490). Huber, Wolfgang (1471). Hübner, Hanns (1530). Johannes von Eschenbach (1386). Johannes von Hof (1382). Johannes vom Rein (1383). Johannes vom Reyn (1393). Lanng, Hanns (1518). Lang, Niclas (1529). Litzheymer, Stephan (1467). Lucas, Vlrich (1524). Ludel, Georg (1477). Ludwig, Schreiber (oder Eigenname, 1468). Lyedrer, Johannes (1452). Madach, Georg (1425), Maurer, Leonhart (1472). Mecknried, Steffan (1519). Mentzl, Pauls (1507). Moshart, Martin (1497). Mülner, Lienhart (1448). Münch, Hans (1446). Neukircher, Hans (1485). Nickl, Johannes (1487). Nüntscher, Alexius (1442). Rayßer, Johannes (1457). Rausch, Johannes (1470, »nihil dedit jussu consilii«). Rein(hans, Heinrich (1438). Reschs, Johannes (1467). Rößner, Conradus 1468). Sam, Petrus (1454). Schilling, Wolfgang (1464). Schlapner,

Ulrich (1386). Schmid, Caspar (1503, »nil dedit«). Schmit, Paulus (1464). Schmytzperger, Hanns (1476). Schreiber, Johann (1524). Schreyner, Hans (1485). Schroll, Hanns (1509). Schütz, Mathes (1446). Schultheiß, Georius (1441). Schwartz, Johannes (1404). Schweytzer, Michel (1518). Schwind (Swind), Johann (1408). Seybot, Friedrich (1392) Seydenfaden, Hans (1462). Spießschmid, Ott (1431). Starck, Johann (1522). Startz, Hanns (1524) Staud, Alexander (1527). Staudinger, Steffan (1525). Steinberger, Mathes (1469). Streicher, Conradus (1452). Strewn, Johann (1519). Strobl, Mathes (1527). Strupf, Hanns (1525). Ulmer, Johannes (1414). Ulmer, Nikolaus (1461). Uttenrewter, Craft (1455). Utz (Vtz), Hanns (Pergamentenes Bürgerbuch, fol. 15a: Hanns Vtz Scriptor ist Burger worden feria secunda post Nativitatis Marie [= 11. September] Anno [14]69). Wagner, Caspar (1454). Wagner, Pangratz (1513). Waltz, Marcus (1459). Weiß, Hanns (1508). Windecker, Vlrich (1461). Zollner, Erhardus (1472). Zymmer, Conradus (1475). Zutsch, Willibald (1467). Wymmel, Frydrich (1523). Zeyleysn, Johann (1525; erhält das Bürgerrecht geschenkt).

Nachträge.

Zu Anm. 3. Der hier genannte Meister Cunrat Maler von Regensburg ist wohl unzweifelhaft die gleiche Persönlichkeit wie jener »Meister Conrad Mahler«, der 1456 Glasgemälde für mehrere Kirchen Regensburgs ausführte. Vgl. Sighart, Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, München 1862, Seite 642. Sollte es sich bei seiner Nürnberger Arbeit nicht um das bekannte Künhofersche Fenster im Chor der Lorenzerkirche gehandelt haben, das von den Testamentsvollstreckern des im vorausgehenden Jahre (1452) in Regensburg verstorbenen Pfarrers bei St. Lorenz und Dompropsts zu Regensburg, Dr. Konrad Künhofer, damals (1453) in Auftrag gegeben oder, vielleicht schon vorher in Regensburg nach Angaben des Dompropsts gefertigt, erst jetzt in Nürnberg aufgestellt worden wäre? Bekanntlich trägt das Fenster in St. Lorenz die Inschrift: Nach cristi gepurt 1452 An sant Wilbolts tag verschid der erwirdig vnd hochgelert herr Conrat Kunhofer doctor aller faculteten thumpropst zu regenspurg vnd pfarer hye zu sant lorentzen dem got gnedig sei. Diese Legende scheint tatsächlich erst nachträglich eingefügt.

Zu Nr. 76. Nach Ausweis der Nürnberger Stadtrechnungen wurde ein »Hanns Trawt« im J. 1490 mit einer Buße von 1 ℔ neu belegt. Das Vergehen ist nicht genannt.

Zu Anm. 28. Der im Testamente der Agnes Gößweinin bedachte Christian Prewß kam später in der Tat in den Besitz der von jener gestifteten Pfründe beim St. Nikolausaltar der Lorenzer Kirche, vertauschte sie aber 1462 mit einer anderen. Der (erst neuerlich von mir aufgefundene) Brief des Nürnberger Rates an ihn (Briefbücher, Nr. 30, fol. 184), womit der Tausch genehmigt wird, hat nun die Andresse: »Hern Cristan Maler Prews genant«. Dies führt auf die Vermutung, daß dieser Christian ein

Sohn der »Malerin von Eichstädt« (»Meister Endres Malerin von Eichstädt«) war, und daß demnach diese »niwe« (Nichte) der Agnes Gößweinin nicht, wie oben vermutet, mit dem Maler Andreas Eysenploser, sondern mit einem Maler Andreas oder Endres genannt Prews von Eichstädt verheiratet gewesen sei. Es hätte also dieser als der Meister des St. Nikolausaltares zu gelten und das oben von Andreas Eysenploser Gesagte wäre auf ihn zu beziehen. Vielleicht ist auch der bisher nicht unterzubringende, von Murr 1438 auf der Lorenzer Seite genannte »Andres von Prewsen Maler« hierher zu nehmen. Die Bezeichnung seiner Ehefrau als »Malerin von Eichstädt« könnte wohl auch so erklärt werden, daß jener Andreas Preuß eine Meisterwitwe, welche einer der von Eichstädt stammenden Maler (etwa Sebald oder Herman Egweiler von Eichstädt) hinterlassen hatte, zur Ehe nahm. Vgl. auch den oben unter Nr. 36 genannten »Nyclas Maler Prewzz«, der recht wohl der Vater dieses Andreas sein könnte. Wie meine oben gegebenen archivalischen Angaben nun auf Andreas Eysenploser und Andreas Preuß zu verteilen sind, wäre nochmals zu erwägen; nicht ausgeschlossen wäre es ja schließlich, daß Andreas Eysenploser den Beinamen »Preuß« oder »von Preußen« geführt hätte, doch findet sich hierfür kein urkundlicher Beweis.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden. Von **Joseph Zemp** unter Mitwirkung von **Robert Durrer**. Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge V und VI. Genf, Verlag von Atar, A.-G. 1906.

Im graubündnerischen Münstertale unweit der Tiroler Grenze ist das alte Stift Münster (Monasterium Tuberis) gelegen, wo 1894 zwei junge Gelehrte Einlaß fanden. Sie sind älteren Fährten gefolgt und mit reichen Ergebnissen heimgekehrt. Das erste ist die Aufnahme des gesamten Klosterkomplexes mit seinen vielen Denkmälern und das zweite die Entdeckung einer karolingischen Bilderfolge gewesen.

Als Gründer des Stiftes ist Karl der Große schon im 12. Jahrhundert durch die Errichtung seines Standbildes in der Kirche gefeiert worden. Auch die Legende hat diese Überlieferung umrankt und die neueste Forschung sie bestätigt durch den Nachweis, daß das Kloster schon um 805 bestanden hatte und um die Mitte des Jahrhunderts ein Besitztum des karolingischen Herrscherhauses gewesen ist. P. Wilhelm Sidler O.S.B., der die Belege dafür im 31. Bande des »Jahrbuch für Schweizergeschichte« 1906 veröffentlichte, hält dafür, daß die Gründung zwischen 780 und 786 stattgefunden habe, und zwar als ein Schachzug, den Karl der Große im Kampf mit dem Bayernherzog Tassilo führte, der mit den unterworfenen Longobarden heimlich verbündet war. Ein Besitz in dem Paßgebiete zwischen Bayern und dem Longobardenreich mußte unter solchen Umständen dem Kaiser besonders wünschbar sein. Anfänglich ist Münster ein Mönchskloster gewesen und dann zu Anfang des 11. Jahrhunderts von einem Frauenkonvente Benediktinerordens besiedelt worden.

Für romanisch waren bisher die ältesten Bauteile gehalten worden, und zwar auch nach den Untersuchungen, die Zemp und Durrer 1894 geführt hatten. Erst folgende Studien Zemps haben ihren Ursprung viel höher hinaufgerückt: Die Kirche rührt aus der Zeit um 800 her; auch

ihre Wandgemälde sind damals entstanden und longobardisch-karolingische Skulpturen — das Hauptstück eine ornamentierte Altarfront — die Zemp im Herbste 1904 entdeckte.

Das hohe Alter der Kirche zeigt ihr Äußeres an. Drei Apsiden auf hufeisenförmigem Grundrisse nehmen die Breite der Ostseite ein. Sie sind mit halbrunden Blenden verziert, wie solche auf allen vier Seiten das Langhaus gliedern. Einschiffig und flachgedeckt hatte das letztere bis zu Ende des Mittelalters bestanden. Dann im Schwabenkrieg (1499) ist das Kloster verbrannt und darauf die Kirche in einen eleganten Hallenbau verwandelt worden.

Welche Teile außerdem noch von der karolingischen Anlage bestehen, bleibt unermittelt, bis neue Gunst die Wiederaufnahme der Untersuchungen erlaubt, Sicher ursprünglich ist eine Art Nebenschiff, das von der Kirche getrennt, deren ganze nördliche Länge begleitet und östlich mit einer gleichfalls überhalbrunden Apsis schließt. Eine ähnliche Anlage scheint gegenüber bestanden zu haben; ebenso sind Anzeichen eines einstöckigen Vorbaues vor der Westfront vorhanden. Die stattliche Zahl von Konventualen, die das Stift schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts besaß, setzt eine beträchtliche Anlage schon damals voraus, doch müssen die meisten Bestandteile nur Holzbauten gewesen sein.

Der landläufigen Vorstellung von karolingischen Kirchen entspricht die bedingte und schlichte von Münster allerdings nicht, » eine Warnung — heißt es S. 18 — daß man die Baugedanken einer bewegten Zeit nicht gleich mit einem Systeme umschreiben soll «. Und doch steht sie innerhalb eines gewissen Gebietes nicht allein. Den Nachweis hat Zemp erbracht, indem er in den Überresten der 739 erneuerten Marien- und Peterskirchen von Disentis und der noch bestehenden, annähernd gleichzeitig erbauten S. Peterskirche von Müstail bei Tiefenkasten in Graubünden drei auffallend übereinstimmende Anlagen zeigt. Betrachtungen über die Bildung der Fenster und die Hufeisenform der Apsiden schließen sich an und anläßlich derer von S. Georg auf Reichenau-Oberzell eine neue Klärung der Baugeschichte. Reste von Bemalung des Äußeren, an Gesimsen, Fenstern und Blenden, teils Ornamente, teils struktive Formen weist Verf. ebenfalls dem karolingischen Bestande zu.

Aber die vorliegende Arbeit bringt noch ein Weiteres: sie macht eine Bilderfolge bekannt, die für das 9. Jahrhundert die gleiche Bedeutung hat, wie für das 11. die von S. Georg auf Reichenau-Oberzell. Bis 1894 war sie verschollen, als erst die genannten Gelehrten über den Gewölben der Hallenkirche auf Wandgemälde stießen, die sich über alle vier Seiten des Schiffes erstrecken, und dazu haben spätere Untersuchungen (1904) auch Bilderreste in den Apsiden zutage gefördert. Aber freilich

lassen diese Funde nur ahnen, welch ein Reichtum ehedem das Ganze schmückte. Verhältnismäßig gut erhalten sind bloß die Malereien an der Nordseite; die übrigen haben durch den Klosterbrand von 1499 dermaßen gelitten, daß sie teilweise »fast bis zur Unkenntlichkeit zersetzt« sind. Außerdem haben Übermalungen stattgefunden, und zwar schon im 13. Jahrhundert, durch welche die Bilder in den Apsiden und der darüber befindlichen Stirnwand verdeckt worden sind.

Über den ursprünglichen Schmuck der Chöre läßt nur der mittlere ein Urteil zu. Er bestand aus einem Umbehänge, über dem sich vermutlich ein Figurenbild befand. Bandwerk hat die Fensterleibungen verziert. An den Wänden des Schiffes war eine Gliederung mit breitrechteckigen Feldungen durchgeführt, und zwar, wie Zemp vermutet, in fünf übereinander befindlichen Reihen. Von dem hohen Sockel bis zur Decke reichten sie hinauf, wo der ursprüngliche Abschluß schon vor dem 13. Jahrhundert mit einem bunten Mäander übermalt worden ist. In den Bordüren, welche die Felder umrahmen, weist Verf. einen Zierat nach, der sich vom Altertum bis ins 13. Jahrhundert verfolgen läßt.

Die Bilder zerfallen ihrem Inhalte nach in zwei Gruppen, in biblische an den übrigen Wänden und die repräsentierende Darstellung über den Chören, wo die Halbfigur Christi die Mitte einnahm, von Engeln begleitet, die wahrscheinlich die Mandorla hielten, während zu Seiten die Zeichen von Sol und Luna erscheinen und weiter die knienden Apostel, paarweise von Engeln gefolgt.

Die Kirche »war ein monumentales Bilderbuch«, und wirklich trifft dieser Ausspruch zu, wenn die Zahl und Anordnung der Felder dem Rekonstruktionsversuch auf S. 16 entsprach. Auf ein volles Hundert hätte sich demnach ihre Summe beziffert. Ihrer Befreiung steht nun leider die Ausmalung des Schiffes entgegen, die erst aus neuester Zeit datiert und darum, trotz ihres fragwürdigen Wertes, respektiert sein will. Nur die oberste Reihe ist sichtbar und auch von dieser kommt bloß der Schmuck der Nordwand in Betracht. Hier sind in acht Bildern die Begebenheiten aus der Geschichte Absaloms geschildert in chronologisch erzählender Form und wörtlich dem biblischen Texte (II. Samuel 14—18) folgend, wozu Verf. Schritt für Schritt Analoges aus einschlägigen Darstellungen zum Vergleiche erbringt. Und was mochte der Inhalt des Ganzen gewesen sein? Ist das Vorhandene der Rest einer einheitlichen Folge, die mit aller Ausführlichkeit die Geschichte Davids illustrierte, oder läßt sich — wohl eher — an eine Gegenüberstellung von Bildern aus dem alten und neuen Bunde denken, wie eine solche vor 826 die Kirche von Ingelheim schmückte?

Auch ein abschließendes Urteil über das Technische behält sich der Verf. auf den Zeitpunkt vor, wo eine ungehemmtere Besichtigung mög-

lich sein wird. Manches weist auf Verwandtschaft mit den Malereien an der Aachener Domkuppel hin, wogegen sich große Verschiedenheiten gegenüber der Reichenauer Folge ergeben. Hier ist die Palette reicher, aber es fehlt die Wärme der Töne und ihre Harmonie, die sich in Münster bewährt. Dazu kommt ein freier und großer Zug in den Kompositionen mit besserer Ausfüllung des Raumes, einfachere Formbehandlung mit ausgesprochenem Gefühl für dekorative Wirkung, maßvolle Ruhe im Gegensatz zu dem hastigen Zug der Reichenauer Bilder, und ein stärkerer, gut proportionierter Bau der Gestalten. Auf die Entstehungszeit um das Jahr 800 möchte aus stilistischen und ikonographischen Analogien zu schließen sein, und wie die Architektur der Kirche, so weisen auch ihre Bilder auf Beziehungen zum Süden, nach Oberitalien hin. Wie viel sie zu denken geben und welche Anregungen zur Umschau im Weiten an ihre Betrachtung sich knüpfen, deuten die Fragen am Schlusse an.

Man ist sich gründlicher Arbeit von beiden Herausgebern gewöhnt. In der Einleitung und den bildlichen Beigaben haben sich Durrer und in dem Folgenden Zemp aufs neue bewährt. Dem findigen Blick steht die Gabe zu konziser und anschaulicher Darstellung zur Seite und der Scharfsinn des Forschers, der in einer Fülle von Monumenten und Dokumenten das Einschlägige entdeckt und mit dem eigenen Erwerb zu einem Werke gestaltet, dem eine rangvolle Stellung in der kunstgeschichtlichen Literatur gebührt.

Die Veröffentlichung gehört zu den »Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« und bildet der neuen Folge V. und VI. Heft. Was folgende Generationen in Münster schufen und wie ein Ausbau entstand, der das Bild eines befestigten Klosters in seltener Vollständigkeit darstellt, soll binnen Jahresfrist eine Fortsetzung dieser Arbeit zeigen. Ein reiches Material von Bildern liegt auch dazu vor. Die bisher veröffentlichten veranschaulichen den ältesten Bestand in architektonischen Aufnahmen, Abbildungen von Skulpturen und fünf weiteren Tafeln, darunter zwei farbigen, welche die Wiedergabe der sämtlichen Wandbilder enthalten. Eingedruckte Abbildungen erläutern den Text. *J. R. Rahn.*

Malerei.

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von **Ernst Steinmann.** Zweiter Band: Michelangelo. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1905. Textband mit vielen Abbildungen, 8°, 811 S. — Tafelwerk Folio mit LXX Tafeln.

Die Erwartungen, zu denen der erste, in dieser Zeitschrift Bd. XXV, S. 106 besprochene Band des großen Steinmannschen Werkes berechtigte,

haben sich, stellt man sich auf den Standpunkt, von dem aus der Verf. seine Aufgabe von vornherein aufgefaßt hat, erfüllt. Mit gleicher Sorgfalt sind der Verfasser und die Verlagsanstalt bemüht gewesen, ein Ganzes zu schaffen, das des großen Namens, der über dem zweiten Bande steht, würdig sei. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die Aufgabe für beide, sowie auch für den Mitarbeiter Dr. Heinrich Pogatscher, welcher den zweiten Anhang: die Dokumente, zu bearbeiten hatte, keine leichte gewesen ist. Vielleicht kann aber doch nur einer, der bis in alle Einzelheiten hinein die Forschungen über Michelangelo betreibt, die Schwierigkeiten und Mühen wirklich beurteilen. Steinmann konnte sich der Anlage des ganzen Werkes nach nicht auf die an sich schon vielbedeutende Erfüllung der Anforderungen beschränken, welche die historische, kritische und künstlerische Behandlung der Fresken stellt, sondern mußte sich genötigt sehen, eine allseitige Charakteristik und Würdigung des Meisters, der Verhältnisse, unter denen er schuf, und der Persönlichkeiten, mit denen er in entscheidenden Beziehungen stand, zu geben. Er hatte der Überfülle des Stoffes gegenüber das Maß zu finden, dem allein klare Übersichtlichkeit und Einheitlichkeit verdankt werden konnte, und zugleich das einzelne in dem weitgehenden Sinne, wie es eine solche Publikation erfordert, zu berücksichtigen. Des Photographen Domenico Anderson und der Bruckmannschen Verlagsanstalt technische Kunstfertigkeit wurde auf eine Probe seltener Art gesetzt, denn es galt hier Hindernisse größerer und peinlicherer Art zu überwinden, als sie gemeinhin bei Reproduktionen sich geltend machen. Dr. Pogatscher endlich hatte, bei seiner jeden Lobes würdigen Gewissenhaftigkeit, seinerseits, ganz abgesehen von seinen Forschungen in den Archiven und der von Urkundenedition einen gründlichen Einblick in die umfängliche Literatur über Michelangelo und insonderheit in die sehr verwickelten Probleme der Annalenkritik sich zu verschaffen und hierbei größte Entsagung zu üben, denn die geringe Ausbeute von Neuem steht in keinem Verhältnis zu den aufgewandten Mühen. Wenn der Referent nun diese gesamte Tätigkeit als von schönem Erfolge belohnt bezeichnen und in solchen kurzen Worten seine Würdigung derselben zusammendrängen darf, so geschieht dies mit der besonderen Freude, welche die Anerkennung gerade der Leistungen eines auf demselben Forschungsgebiete verdienstvoll sich Bewährenden erweckt.

Es kann hier nicht daran gedacht werden, Schritt für Schritt dem Verfasser zu folgen; einmal, weil die Leser des Repertoriums sich selbst eingehend mit dem Werke zu beschäftigen haben, und dann, weil auf alle behandelten Fragen einzugehen eine neue umfängliche Arbeit liefern hieße. Ich muß mich, für vieles auf die kritischen Untersuchungen des kommenden dritten Bandes meines Werkes über Michelangelo verweisend,

auf das Hervorheben einiger Haupttatsachen, sowie einiger das kunstkritische Interesse vornehmlich hervorrufender Einzelheiten beschränken, wobei es denn nicht ohne einige längere Exkurse abgehen kann. Ein kurzes Inhaltsverzeichnis sei vorausgeschickt. In den ersten zwei Abschnitten gibt, wie im ersten Bande, St. eine allgemeine kultur- und kunstgeschichtliche Schilderung der Zeit, in welcher Julius II. den Mittelpunkt bildet. Der dritte zeigt uns Julius und Michelangelo im Verkehr und erzählt die Entstehungsgeschichte der Deckenmalerei, deren Plan und Ausführung Gegenstand der Untersuchungen im vierten wird. In dem folgenden, welcher betitelt ist: »Der Mensch als dekoratives Element der Deckenmalerei«, werden, nach einer Darlegung des Verhältnisses, in dem der Künstler zur Antike stand, die Atlanten — ich gestehe, diese Benennung nicht glücklich zu finden —, die Bronzemedaillons, die Karyatidenkinder — auch diese Bezeichnung möchte ich lieber durch eine andere ersetzt sehen —, die Knaben mit den Namenstafeln und die liegenden Erd- und Flußgötter betrachtet. Es folgen in drei weiteren Abschnitten die Historienbilder, die Propheten und Sibyllen und die Vorfahren Christi. In dem II. Teil wird die Entstehungsgeschichte des Jüngsten Gerichts durch Schilderungen der Beziehungen des Meisters zu Cavalieri, Paul III. und Vittoria Colonna eingeleitet. Die abschließende Beschreibung und Deutung des Werkes schließt eingehende Betrachtungen über Michelangelos Stellung zur künstlerischen Tradition, über sein Christusideal, über sein Verhältnis zu Dante und über den Dialog des Gilio da Fabriano ein. Der Anhang umfaßt zwei Abteilungen, erstens einen kritischen Katalog der Handzeichnungen zu den Sixtinafresken, der fast sämtliche Blätter in Abbildungen bringt, und zweitens die von Pogatscher verfaßten Regesten und Urkunden, denen ein Verzeichnis der alten Stiche nach dem Jüngsten Gerichte folgt.

I. Wenden wir uns zunächst der Entstehungsgeschichte der Deckenmalereien zu, so ist leider, wie schon bemerkt, festzustellen, daß trotz aller eifrigen Nachforschungen Pogatschers und so erfreulich die Veröffentlichung einiger der bisher unbekannten Briefe des Lodovico Buonarroti in der Sammlung von Miss Harry Herz in Rom ist, etwas Neues von Bedeutung den Archiven nicht hat entlockt werden können, es also auch jetzt noch auf die Interpretation der bereits bekannten Quellen ankommt. Zu den Regesten habe ich zu bemerken, daß ich trotz Steinmanns Einwendungen an meiner Behauptung (Michelangelo und das Ende der Renaissance I, S. 355) festhalte, die Briefe, die St. unter 109, 111, 112, 113, 114 seiner Regesten verzeichnet, seien Ende 1511 und Anfang 1512 — nicht Ende 1512 und Anfang 1513, wie St. will — geschrieben. Ich brauche meine Argumente nicht wieder vorzubringen, da die Streitfrage

durch M. Spahns erneute gründliche Untersuchungen (im Rep. 1906 XXIX, 291ff.) zu meinen Gunsten entschieden worden ist. Sie ist von Bedeutung, da der Termin der Aufnahme der Beschäftigung mit dem Juliusdenkmal dadurch bestimmt wird. Hingegen gebe ich St. gern den Irrtum, der mir mit der falschen Datierung des Briefes von Sebastiano del Piombo (15. Oktober 1512 statt 15. Oktober 1520) passiert ist, zu. Auch bin ich jetzt davon überzeugt, daß der Brief (St. Reg. 53), in dem M. von der Vollendung des begonnenen Teiles der Wandmalerei spricht, nicht in das Frühjahr 1510, sondern in den Anfang August dieses Jahres zu verlegen ist.

St. vertritt die zuerst von Wölfflin geäußerte, von Justi bestätigte Meinung, Michelangelo habe von der Eingangswand der Kapelle im Osten zu malen begonnen, und an der Richtigkeit dieser Annahme ist nach meinem Dafürhalten nicht mehr zu zweifeln, ebensowenig wie an jener, daß die Historien an der Mitte der Decke immer zu gleicher Zeit mit den angrenzenden Figuren der Propheten und Sibyllen ausgeführt worden sind. Wie aber schreitet die Arbeit in den Jahren vorwärts? St.'s Ansichten hierüber kann ich nicht beistimmen.

Wölfflin dachte sich die Hälfte der Decke, also von Noahs Verspottung bis zur Erschaffung der Eva, im Herbst 1509, die zweite im Herbst 1510 vollendet. Dann Pause, und 1511 und 1512 entstehen die Stichkappen- und Lunettenbilder. Steinmann, welcher nicht wie Wölfflin eine allmähliche Steigerung der Größenverhältnisse bei den Propheten und Sibyllen, sondern eine plötzliche Änderung in diesen Verhältnissen annimmt, sondert scharf zwei Abschnitte der Arbeit an der eigentlichen Decke. Zunächst sei nur die eine, östliche Hälfte der Kapelle durch Roselli eingerüstet worden. Und es sei diese erste Hälfte gewesen, die am 14. August 1510 enthüllt wurde. Zu dieser Annahme kommt er durch Condivis Erzählung: der ungeduldige Papst habe befohlen, die Bilder zu enthüllen, »als erst die Hälfte, nämlich von der Tür bis zur Mitte der Wölbung, gemacht war«. Da nun aber Michelangelo selbst Anfang Sept. 1510 schreibt, er gehe an den zweiten Teil der Arbeit, für den er ein neues Gerüst errichten müsse, so sah sich St. genötigt, die Zeit von September 1510 bis Sommer 1511 auszufüllen. Er identifiziert »den zweiten Teil« der Arbeit (Michelangelo) mit »der zweiten Hälfte« der Decke (Condivi) und nimmt nun an, Michelangelo habe in jenem Zeitraum die vier letzten Historien mit den angrenzenden Jünglingen gemalt, diese Bilder aber am 14. August 1511 nicht enthüllt, sondern nur die erste, 1510 fertig gewordene Hälfte der Decke. Dann vom 14. August 1511 bis Oktober 1512 seien die letzten zwei Sibyllen und zwei Propheten und die Vorfahren Christi, welche Gemälde den gleichen späteren Stil aufweisen, ausgeführt worden.

Hier heißt es, die Quellen erneut zu befragen. Folgende sind die ausschlaggebenden.

1. Brief an den Vater, August 1510. Io mi sto qua all' usato e arò finita la mia pittura per tutta quest' altra settimana, cio è la parte che io cominciai; e com' io l' ò scoperta, credo che io arò danari.

2. Brief an den Vater, 5. September 1510 (Mil. 30). Io verrei per le poste insino costà di questa settimana che viene, benchè mi sarebbe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di patto fatto guadagniati e altrettanto me ne dovea dare el Papa per mettere mano nell' altra parte della opera. E lui s' è partito di qua e non m' à lasciato ordine nessuno, i' modo che mi trovo senza danari, nè so quello m' abbia a fare.

3. Brief an den Vater, 7. September 1510 (Mil. 31). Avisovi come io resto avere qua dal Papa ducati cinquecento guadagniati, e altrettanto me ne dovea dare per fare el ponte e seguitare l' altra parte dell' opera mia.

4. Brief an Fattucci, Januar 1524 (Mil. 427). Er erzählt zuerst von dem ersten Entwurfe mit den 12 Aposteln. Allora mi dette nuova comessione ch' io facessi ciò ch' io volevo, e che mi contenterebbe, e che io dipignessi insino alle storie di sotto. In questo tempo quasi finita la volta, el Papa ritornò a Bologna (17. August 1510): ond' io v'andai dua volte per danari che io aveva avere e non feci niente, e perde' tutto questo tempo, finchè ritornò a Roma. Ritornato a Roma mi missi a far cartoni per detta opera, cioè per le teste e per le faccie attorno di detta cappella di Sisto e sperando aver danari e finire l' opera.

4. Anderer Entwurf dieses Briefes (Mil. 430). Volse (der Papst) che io dipigniessi la volta di Sisto: di che fumo d' accordo di tre mila ducati a tutte mie spese con poche figure semplicemente. Poi che io ebbi fatti certi disegni, mi parve che riuscisse cosa povera: onde lui mi rifece un' altra allogagione insino alle storie di sotto, e che io facessi nella volta quello che io volevo: che montava circa altrettanto e cosi fumo d' accordo.

5. Condivi. Papa Giulio — come quello che era di natura ve'mente e' inpaciente d' aspettare, poi che fu fatta la metà cioè dalla porta fin a mezzo la volta, volse, ch' egli la scoprisse, anchor che fusse imperfetta et non havesse havuta l' ultima mano. L' openione et l' aspettatione, che s' haveva di Michelagnolo, trasse tutta Roma e veder questa cosa. Dove andò anche il papa, prima che la polvere, che per disfar del palco era levata, si posasse.

Was zunächst mit voller Bestimmtheit aus Michelangelos eigenen Aussagen hervorgeht, ist dies, daß er selbst zwischen zwei »Teilen« der Arbeit unterschied, und daß der erste Teil die Ausmalung der »Volta«, d. h. der Decke, der zweite diejenige der »teste e faccie« war. Der erste Teil war Ende August 1510 fertig (finita la volta). Das »neue Gerüst«, von dem er Anfang September spricht, ist für die Arbeit an den Lünetten und Kappen bestimmt. Seine zwei Besuche in Bologna haben den Zweck, die Mittel hierfür und für die Fortführung seiner Malerei zu erhalten. Er »verliert die Zeit« bis zur Rückkehr des Papstes (27. Juni 1511), d. h. er kommt nicht zur Tätigkeit in der Kapelle, sondern beschäftigt sich nur mit der Anfertigung der Kartons für die Lünetten und Kappen. Am 14. August wird Messe in der Sixtina gehalten, weil der Papst die »neuen, dort neuerdings enthüllten Fresken« sehen will.

In den Regesten meines ersten Bandes I, S. 353 hatte ich angenommen, dies seien schon Lünetten- und Kappenbilder. Ich hatte übersehen, daß Michelangelo sagt: »ich verlor alle die Zeit (seit Herbst 1510), bis der Papst nach Rom zurückkehrte«. Die »neuen« Gemälde müssen Deckengemälde gewesen sein. Als der Papst am 17. August 1510 Rom verließ, war die volta »quasi finita«; er konnte damals also die Gemälde des Gerüstes wegen noch nicht sehen. Er sah sie nun im Sommer 1511, und zwar vermutlich schon gleich nach seiner Heimkehr. Die Messe am 14. August war dann wahrscheinlich nur ein im Hinblick auf die Vollendung der Deckenmalerei bestimmter festlicher Akt. Paris de Grassis drückt sich unbestimmt aus: »ad eam (capellam) pontifex venit vel ut picturas novas ibidem noviter detectas videret, vel quia ex devotione ductus fuit«.

Es kann demnach kein Zweifel darüber sein, daß das ganze Deckengewölbe Ende August 1510 vollendet war (finita la volta). Steinmanns gezwungene Hypothese ergab sich aus der irrtümlichen Annahme, die Besichtigung der Fresken am 14. August 1511 sei die von Condivi erwähnte Besichtigung gewesen. Condivi erzählt — sicher auf Michelangelos eigene Aussage hin —, der Papst habe die Enthüllung der Fresken verlangt, als erst deren Hälfte (von der Tür an bis zur Mitte) vollendet gewesen. Steinmann identifiziert diese »Hälfte« mit dem ersten »Teil« der Arbeit, von der Michelangelo spricht. Der 1510 vollendete »erste Teil« ist ja aber nach des Meisters deutlicher Aussage »die vollendete Decke« (volta). Demnach ist die von Condivi erwähnte Besichtigung der Gemälde durch den Papst nicht die am 14. August 1511, denn damals war schon seit fast einem Jahre die Decke fertig, sondern eine frühere, von der wir nur zufälligerweise nichts aus den spärlich erhaltenen Akten erfahren. Diese Besichtigung wird Ende 1509 stattgefunden haben,

wie auch andere schon angenommen haben. An ihr zu zweifeln, haben wir keine Berechtigung: es handelt sich um eine ganz bestimmte, auf Michelangelo zurückzuführende Angabe. In aller Eile mußte dieser, nachdem die halbe Decke vollendet war, das Gerüst abbrechen; der dadurch erregte Staub wirbelte noch, als der ungeduldige Julius bereits in die Kapelle eintrat (auch diese Tatsache würde, beiläufig gesagt, gar nicht stimmen zu dem Besuche des Papstes gelegentlich der Messe 1511).

Condivis Mitteilung wird nun aber insonderheit bestätigt durch die Stilkritik. Wölfflins, von Justi und Steinmann auch angenommene Behauptung: Michelangelo habe an der Türseite (im Osten) die Decke zu malen begonnen, und zwar seien gleichzeitig die Historien und die angrenzenden Sklaven und Zwickelfiguren entstanden, ist unanfechtbar.

Demnach ergibt sich, wie mir scheint, mit voller Sicherheit folgende Chronologie:

I. Herbst 1508 bis August 1510 entsteht der erste Teil der Malereien: die Deckengemälde, und zwar in zwei Abschnitten. 1. Die erste Hälfte der Decke: von Noahs Verhöhnung bis zu Evas Erschaffung, ist Ende 1509 vollendet und wird damals vom Papst, nach Abbrechen des Gerüstes, besichtigt. 2. Die zweite Hälfte der Decke: von der Erschaffung Evas bis zur Altarwand, wird von Ende 1509 bis August 1510 ausgeführt.

II. Es tritt eine Pause in der Malerei infolge Geldmangels ein von September 1510 bis August 1511. Der Meister beschäftigt sich nur mit den Kartons für die Lünetten und Gewölbekappen. Erst nachdem der Papst die fertige Decke, die »novae picturae« i. e. die Gemälde der zweiten Hälfte der Decke, gesehen und am 14. August eine Messe hat halten lassen, beginnt die Tätigkeit in der Kapelle von neuem.

III. Von August 1511 bis Oktober 1512 entsteht der zweite Teil der Malereien, die Fresken in den Lünetten und Gewölbekappen. Am 31. Oktober wird die Kapelle dem Besuche geöffnet.

Von den späteren Schicksalen der Fresken erfahren wir Bestimmtes durch die von Pogatscher veröffentlichten Dokumente (Steinmann S. 779 ff.) Zur Zeit der baulichen Restauration der Kapelle 1565—1569 wurden die Deckenmalereien nach dem Tode des Girolamo da Fano, der Danieles da Volterra Bekleidungstätigkeit am Jüngsten Gericht fortgesetzt hatte, durch Domenico Carnevali restauriert. Er hatte Risse auszufüllen und Zerstörtes, namentlich einen Teil des Opfer Noahs, zu ergänzen (Bottari in Vasariausgabe von 1760; St. S. 783, 6). 1625 wurden die Gemälde durch Simone Laghi vom Staub befreit und durch Brot gereinigt (St. S. 783, 7). Eine

erneute Reinigung fand nach den Angaben Agostino Tajas um 1712 statt (St. S. 783, 8), 1798 zerstörte die Pulverexplosion den Jüngling links über der Delphica. 1903 bis 1905 ward unter Leitung des Professor L. Seitz eine Festigung der durch Risse bedrohten Fresken vorgenommen. Sie wurde von Cecconi Principi und Giovanni Cingolani ausgeführt (St. S. 779 und 784).

II. Die Zeichnungen zu den Deckengemälden.

Zu gleicher Zeit wie Steinmann bin auch ich mit eingehenden Studien über die Zeichnungen Michelangelos beschäftigt gewesen. Der Vergleich meiner Liste mit derjenigen in dem Werke über die Sixtinische Kapelle (S. 594 ff.) ergab vielfach Übereinstimmung, aber auch in vielen Fällen Abweichungen. Die kurzen folgenden Anmerkungen beziehen sich auf die Nummern des Steinmannschen Verzeichnisses. Bezüglich der nicht angeführten Nummern habe ich im wesentlichen dieselben Ansichten wie Steinmann.

A. Die Atlanten.

1. Auf der Rückseite der von Wölfflin als erster Entwurf für die Decke erkannten Zeichnung im British Museum: 1859, 6, 25, 76; Berenson 1483. St.: für Atlant rechts über der Delphica. In der Haltung so durchaus verschieden, daß ich keine Beziehung annehmen kann.

2. British Museum, 1859, 6, 25, 568; Berenson 1484. St.: Oberkörper desselben Atlanten. Kann ich aus dem gleichen Grunde nicht zugeben. Auch ist die Zeichnung offenbar spät, wie auch Berenson meint, obgleich auf der Vorderseite (vgl. unten Nr. 5) Studien für die Sixtinische Decke sich befinden.

3. Casa Buonarroti, XI, 52. St.: »Beinstudien für denselben Atlanten«. Nur das eine ist für diesen Atlanten, das andere ist für den Jüngling rechts über Jesajas.

4. Florenz Uffizien, 18720; Jacobsen u. Ferri VIII. St.: »Torso des Atlanten rechts über Jesajas.« Ist nach meiner Ansicht eine Studie für den Jüngling links über Jesajas im Gegensinne. Offenbar war dieser zuerst für die Seite links geplant, wofür auch der Umstand spricht, daß eine Studie für den rechten Fuß, gleichfalls im Gegensinne, auf der Rückseite des Blattes sich befindet.

5. British Museum, 1859, 6, 25, 568; Berenson 1484. St.: »Studie für den Atlanten links über der Erythräa«. Nur entfernte Ähnlichkeit. Man könnte ebensogut Beziehung zu dem Jüngling links über Joel finden.

6. Uffizien, 18720; Jacobsen u. Ferri, Taf. VII, Rückseite. »Studien für die Beine des Atlanten links über Jesajas.« Gilt nur für das eine linke Bein und den Fuß. Das rechte Bein ist das des Jünglings rechts

über der Delphica. — Die Beinstudien auf der Zeichnung ebendaselbst (mit dem Kopf Julius II.) »beziehen sich auf den Atlanten links über Joel«. Nur das eine Bein, das andere ist für den Jüngling links über der Libica.

9. Uffizien, 18722; Jacobsen u. Ferri X, Berenson 1399 E. Von Jacobsen und Ferri ist die eine Skizze als für den Jüngling rechts über Jesajas richtig bestimmt worden. Daß aber die Studie zu einem rechten Bein auf jenen links über Daniel zu beziehen sei, vermag ich nicht zuzugeben.

10. British Museum, 1854, 6, 28, 1; Berenson 1681. Diese Zeichnung, die mit Recht Bandinelli gegeben wird, ist von St. als eine freie Kopie nach dem Jüngling rechts über Joel bezeichnet worden. Die bloße Ähnlichkeit in der Stellung des linken Armes und des linken Beines genügt doch nicht, eine solche Annahme zu rechtfertigen.

13. Louvre, 860. Der Torso des Jünglings links über Jesajas. Ich möchte diese von St. als zweifelhaft bezeichnete Zeichnung für echt halten. St. erwähnt nicht den Kopf des Jünglings, der sich auf der Rückseite befindet.

14. Casa Buonarroti, VI, 33. »Studie zum Jüngling links über Daniel.« St., der die Beziehnung richtig erkannte, hält die Zeichnung für zweifelhaft, ich halte sie für echt.

Auch die Skizzen auf XVII, 75 der Casa Buonarroti, die St. S. 595, A. 1 anzweifelt, halte ich für echt und sehr interessant. Es sind erste Gedanken für die Jünglinge links über der Cumaea, links über Ezechiel, rechts über Jeremias und rechts über Jesajas.

Hinzuzufügen der Steinmannschen Liste habe ich:

Louvre. Auf der Federzeichnung mit Haman (Abb. St. S. 632, 29) ist eine Armstudie, die ich für eine Studie zu dem rechten Arm des Jünglings rechts über der Delphica halte.

Oxford, 8. Anatomie für den rechten Arm des Jünglings rechts über Jesajas. Sie wurde von Berenson irrig auf die Figur am Baume in der Sündflut bezogen.

Casa Buonarroti, X, 49. Kleine Kreideskizze. Scheint mir erster Gedanke für den Jüngling rechts von der Libica.

Uffizien, 18718; Jacobsen u. Ferri III u. IV. Auf Vorderseite und auf Rückseite des Blattes ist eine Beinstudie, die ich als Studie für das linke Bein des Jünglings links über der Libica betrachte.

Louvre, 123 verso; Berenson 1585; St. 25. Neben der Studie: ein Rücken mit linker Schulter, sowie angedeuteter Kopf. Studie zum Jüngling rechts über Noah.

Louvre, 844. Auf dieser noch zu besprechenden wichtigen, bisher nicht beachteten Zeichnung finden sich die Beine und der linke Arm des Jünglings links über Ezechiel.

British Museum 1859, 6, 25, 567. Berenson 1483. Abb. St. S. 201. Die Studie des rechten Armes (die rechte Hand daneben wiederholt) wurde für den Jüngling links über der Persica benutzt. St. bezieht sie irrigerweise auf Adam in der Erschaffung (S. 598 A. 3). Die zweite Hand auf dem Blatte ist der Adams ähnlich, doch ist die Beziehung nicht absolut sicher.

Oxford. Skizzenbuch 25. Rob. IA. Abb. Fisher I, 3. Studie im Gegensinne zu dem Jüngling links über Jeremias. — Ebendaselbst 25. Rob. 4 A. Fisher I, 5. Skizze, die ein erster Gedanke zu dem Jüngling rechts über Jeremias sein könnte. Diese Annahme erscheint erlaubt, da sich im Skizzenbuche Studien zum Gottvater, der Licht und Finsternis scheidet, und zum Jonas, also gerade zu jenem Teil der Decke, wo der Jeremias sich befindet, nachzuweisen sind.

B. Die Medaillons.

15. Casa Buonarroti XIV, 70. Die Opferung Isaaks. St. hält sie für eine Studie für das Medaillon über der Libica. Ich setze die Zeichnung mit Berenson später an.

Wie Berenson (1545), möchte auch ich annehmen, daß die spitzig behandelte Federzeichnung in Oxford 1, welche den Auftrag eines Feldherrn darstellt und von St. nicht erwähnt wird, für ein Medaillon bestimmt war. Die Zeichnung ist sicher echt. Sie wurde übrigens von Battista Franco für seine »Schlacht von Montemurlo« benutzt.

Die Runddarstellung der Ehernen Schlange in den Uffizien 18721 halte auch ich für eine Studie zu einem Medaillon.

C. Kompositionen in den Gewölbeecken und an der Decke.

Hamans Bestrafung.

17. Casa Buonarroti, II, 12. Berenson 1657. »Studie für den lesenden Kämmerer in der Hamandarstellung.« Von Berenson erkannt, aber dem Michelangelo abgesprochen. Ich halte mit St. das Blatt für echt. Dieser irrt aber, wenn er die Armstudie auf Ahasver bezieht; sie stellt den Arm des die Treppe Hinabsteigenden dar.

20. Harlem, Teyler-Museum. Haman. Marcuard IX. Berenson 1670: Schule Michelangelos. St.: vielleicht Daniele da Volterra. Ich halte die Zeichnung mit Marcuard für echt. Jedenfalls ist sie nicht nach dem Fresko gemacht.

21. British Museum. Malcolm 60 (Kopie in Windsor). Haman.

Obgleich Morelli, Berenson und Loeser die Zeichnung einem Schüler Michelangelos geben, halte ich an deren Echtheit fest.

Hinzuzufügen habe ich:

British Museum 1859, 5, 14, 820. Rötel. Studie nach der Natur für den linken Fuß Hamans.

Zur Trunkenheit Noahs möchte ich bemerken, daß die Anatomie eines linken Armes und Schulter auf einem Blatte in München (Bruckmann 177) und die gleiche auf einer Zeichnung im British Museum (1859, 5, 14, 819; Berenson 1685), offenbar Kopien nach einer verschollenen Originalzeichnung, für den mittleren Sohn Noahs bestimmt war, nicht, wie St. will, für den in drei Exemplaren (Oxford, Paris, Venedig) vorkommenden Sibyllenentwurf (St. 41).

Die Sündflut. Die Zeichnung in den Uffizien 617 Br. 197, Berenson 1639, die von St. nur kurz in einer Anmerkung (S. 597) erwähnt wird, verdient nähere Beachtung, da sie ohne Zweifel Kopie einer verlorenen Studie Michelangelos ist.

Das Opfer Noahs. Es ist bisher noch nicht bemerkt worden, daß eine Skizze zum Kopfe Noahs sich auf der Zeichnung im Louvre zum Haman befindet (Abb. St. S. 632, 29).

Der Sündenfall und die Vertreibung.

27. Casa Buonarroti X, 44. »Studie für die Beine Evas im Sündenfall?« Kann ich nicht als Studie für das Fresko betrachten. Die Zeichnung ist nach meinem Dafürhalten nicht von Michelangelo. Die beiden folgenden Blätter ebendaselbst 28 und 29 wurden von St. richtig als Studien für den Adam in der Vertreibung erkannt.

Hinzuzufügen habe ich eine Rötelzeichnung im Louvre (nicht ausgestellt). Sie wurde bisher, außer von Wickhoff, dessen Namen ich auf dem Karton geschrieben fand, von niemand beachtet. Und doch ist dieses über jeden Zweifel erhabene Blatt von größter Wichtigkeit, wie ich des Näheren in meinem dritten Bande des Michelangelowerkes darlegen werde. Auf der Vorderseite befindet sich eine Studie zu einem Sklaven, sowie einige kleine Skizzen. Auf der Rückseite: links Entwurf zu einem Compartimento des Unterbaues des Juliusdenkmales: eine Victoria zwischen zwei Sklaven, über deren einem der Hermenkopf angebracht ist (ein Beweis gegen Berensons Behauptung und für die Zuverlässigkeit der Beckerathschen Zeichnung in Berlin), in der Mitte die Beine und der linke Arm des Jünglings links über Ezechiel; rechts die Gestalt des Adams in der Vertreibung (ohne Kopf und Arme), der hier im Gehen innehaltend und, wie es scheint, den rechten Arm hochhaltend dargestellt ist. Daneben rechts ein erhobenes Bein (für die Eva in der Erschaffung Evas).

Die Erschaffung Adams.

Zu den unter 30 bis 34 besprochenen Studien habe ich einiges hinzuzufügen.

Einmal möchte ich bemerken, daß die eine bisher nicht bestimmte Studie eines männlichen Rückens auf dem Harlemer Blatt Marcuard VIII (St. 31) für den die Beine Gottvaters stützenden Jüngling diente. Haendcke wollte seltsamerweise hier eine Studie für den Mann in der Sündflut, welcher einen Jüngling trägt, gewahren. — Zweitens möchte ich mich der Meinung R. S. Gowers (M. A. Buonarroti, London 1903) und Sidney Colvins anschließen, daß die herrliche Kopfstudie im British Museum, Malcolm 61, Berenson 1522 für den Adam gedient hat. St.s Einwand, der Kopf sei weiblich und schon wegen des Kopftuches nicht für einen Entwurf zum Adam zu halten, scheint mir nicht stichhaltig. Der Kopf ist doch offenbar männlich und Michelangelo hat hier nach der Natur gezeichnet und bei der Verwertung der Studie für das Fresko, wie er dies öfters getan, das Kopftuch weggelassen.

35. Mit der Sammlung Artaria 1885 versteigerte Federzeichnung. Von St. als zweifelhaft bezeichnet. N. m. D. sicher nicht von Michelangelo. Auch kann ich keine Beziehung zum Adam finden.

36. Venedig, Akademie. Rötel. Frühe Studie zum Adam. Dies von St. als zweifelhaft bezeichnete Blatt halte ich für eine variierende Nachzeichnung der Gestalt im Fresko.

D. Propheten und Sibyllen.

37. Oxford 12. Berenson 1554. »Mutmaßliche Studie zum Jonas.« Hier kann ich gar keine Beziehung zum Jonas finden.

38. British Museum Pp. 2, N. 123. Payne Knight. Berenson 1682. »Kopie nach dem Jonas.« Halte ich für eine echte, höchst interessante Vorstudie.

39. British Museum 1887, 5, 2, 115. Berenson 1486. Der sogenannte »Jesajas«. Ich stimme St. bei, wenn er hier die Studie für eine Sibylle erkennt, der Michelangelo später das Motiv des rechten Armes für den Jesajas entnahm.

40. Louvre. Berenson 1584. »Wahrscheinlich frühere Studie für die Erythraea«. Hier muß man sich wohl bescheiden, nur allgemein einen nicht verwerteten Entwurf zu einer Sibylle festzustellen.

43. Aufbewahrungsort unbekannt. »Studie für den Kopf der Cumaea.« Ist wohl Kopie nach dem Fresko.

Hinzufügen möchte ich den herrlichen weiblichen Kopf in Rötel in Oxford 10 (Berenson 1552), den St. (N. 55) auf den Jüngling in der Eleazarlünette bezieht, als Studie für eine Sibylle, die ausgeführt wie eine

Schwester der Libica und Erythraea erschienen wäre, und die Kostümstudien im British Museum 1859, 6, 25, 547; Berenson 1482.

E. Kompositionen in den Stichkappen.

St. führt fünf Zeichnungen (47—51) an. Ich gestehe nicht eine zu kennen, die mit Bestimmtheit als Studie für eine der Figuren aufgefaßt werden könnte. Die Analogien sind nicht schlagend genug.

F. Kompositionen in den Lünetten.

52. Florenz Uffizien 17379 und 17378. »Der Mann mit dem Geschlechtsregister.« Von Jacobsen und Ferri auf Apostel des ersten Entwurfes für die Decke bezogen. Ich möchte St. Recht geben, der hier erste Studien für die Abrahamlünette sieht.

55. Oxford, Rötel 10. Daß Michelangelo diesen Frauenkopf für den Jüngling in der Eleazarlünette benutzte, bezweifle ich, wie schon bemerkt.

Ich füge hinzu:

Casa Buonarroti I, 7; Berenson 1401. Frauenkopf. Dieser scheint mir nicht, wie Steinmann will (47), auf die doch ältliche, unschöne Frau in der Stichkappe über Osias, sondern auf die herrliche Erscheinung der Ezechiaslünette zu beziehen zu sein.

Das Oxforder Skizzenbuch halte ich, entgegen Berenson, sicher für echt.

Weitere Ausführungen und Zusätze zu den Zeichnungen für die Sixtinische Decke werde ich im kritischen Anhang zu meinem dritten Band bringen.

III. Die Deutung der Deckenbilder.

Nach Justis den Gemälden gewidmeten Betrachtungen noch über diese ausführlich sich zu äußern, dazu gehört ein großer Mut. So reich an originellen Beobachtungen, an tiefgründigen Charakteristiken, an feingeistigen Erwägungen ist die ihm verdankte Schilderung und Deutung des Michelangeloschen Werkes! Wir alle stehen, selbst wenn uns das Bedeutende, das von manchen anderen früher geäußert wurde, in der Erinnerung lebt, selbst wenn die eigene Meinung vielfach abweicht, unter dem Eindruck dieser Interpretation. Es konnte gar nicht anders sein, als daß dieser sich auch bei Steinmann geltend macht. Der Weg, den Justi insonderheit für die Erklärung der Propheten- und Sibyllenerscheinungen eingeschlagen hat, indem er des Künstlers Auffassung aus der Verarbeitung der literarischen Überlieferung begründete, und den positivhistorischen Inhalt gegenüber den von Henke in den Vordergrund gerückten Formfragen betonte, dieser Weg scheint kaum mehr zu umgehen zu sein. Indem man ihn verfolgt, bleiben aber noch Möglichkeiten genug, zu neuen An- und Aussichten zu gelangen.

Ich beschränke mich im folgenden auf ein kurzes, den im Werke gegebenen Darlegungen natürlich nicht gerecht werdendes Referat, da ich die Meinungen, die ich mir selbst gebildet, in meinem dritten Bande ausführlich darzulegen und neben die anderer Forscher zu stellen haben werde.

Hier ist vor allem nun hervorzuheben, daß Steinmann in seiner Erklärung sich durchaus an das Einfache hält: auf Hettners und Schefflers Deutungen des Gemäldezyklus aus Platonischen Vorstellungen heraus geht er gar nicht ein, und ebenso unbekümmert lassen ihn die Versuche anderer symbolischer Auffassungen. Selbst der vielbesprochenen weiblichen Gestalt — er nennt sie männlich — unter dem Arme des Adam erschaffenden Gottvaters gibt er keinen Namen. Nicht aus tiefsinnigen metaphysischen Gedanken, sondern aus der Verherrlichung des rein Menschlichen, wie der Meister es aus der mittelalterlichen Tradition entwickelt und von ihr befreit, erkläre sich alles und jedes. Entscheidend wird für diese Befreiung, so gut er die ältere italienische Kunst gekannt und in Einzelheiten auch an sie angeknüpft hat, die Antike. Indem St. die dekorativen Figuren zuerst bespricht, hebt er diesen Zusammenhang mit der Antike hervor, denn er läßt die Konzeption der nackten Jünglinge aus dem Eindruck von Donatellos Kopie des Diomedes mit dem Palladium entstehen — freilich nicht ohne für das Motiv der Kränze Quattrocentoputten, namentlich die Donatellos auf dem Verkündigungsrelief in S. Croce als vorbildlich zu betrachten — und erkennt, wie früher Portheim, dem Laokoon für die Ausbildung der Bewegungssprache des menschlichen Leibes bedeutungsvollsten Einfluß zu. Mit Justi weist er in den Bronzemedaillons und Giebelfiguren das Studium der Triumphbogen nach und betrachtet er den ersten Plan des Juliusdenkmales als hierin bestimmend für die dekorativen Figuren der Sixtinadecke in mehrfachem Sinne. Beiläufig möchte ich bemerken, daß wir aber von Gestalten mit Kränzen in jenem Plan nichts wissen!

Wie hier, so folgt er auch in seiner Schilderung der Historien und der Propheten und Sibyllen dem historischen Werdegang der Tätigkeit Michelangelos in der Kapelle, beginnt also im Osten mit der Verspottung Noahs und Zacharias und endet mit Jonas und der »Scheidung von Licht und Finsternis«, hierbei die bedeutende Zunahme des Heroischen, der Bewegungsenergie und der Größenverhältnisse von der »Erschaffung der Eva« an charakterisierend. Durch diese Anordnung gewinnt er eine Steigerung für diese seine Schilderung, aber freilich auf Kosten der Verdeutlichung des großen geistigen Zusammenhanges in dem gesamten Gemäldezyklus, der doch von Anfang an von dem Meister festgesetzt, von der Schöpfung bis zu Christus führt. Ich kann nicht umhin, dieses

Vorgehen als einen die Wirkung der gesamten Darstellung beeinträchtigenden Fehler zu beklagen.

Bei jeder einzelnen Historie berührt er das Verhältnis Michelangelos zu seinen Vorgängern, um dessen schöpferische Originalität in das hellste Licht zu setzen. Für die erste hält er an der Erklärung: Gott scheidet Finsternis und Licht, die Justi aufgegeben hatte, fest und will damit die »Scheidung von Wasser und Land« verbunden wissen. Der Charakterisierung Gottes als Geistes hier stellt er die höchste Betätigung der göttlichen Willenskraft in der Erschaffung der Gestirne und Pflanzen gegenüber. Das dritte Bild nennt er: »Gottvater segnend über dem Meer« und weist auf die Vision des Elias auf dem Berge Horeb und auf den Beginn des dritten Gesanges des Danteschen Inferno hin. Die Inspiration zu dem Bewegungsmotiv Gottvaters in der Erschaffung Adams möchte er in 2. Mos. 33, 19 und 22 »und will dich beschützen mit meiner rechten Hand« finden und betont, daß es sich nicht um die materielle Bildung, sondern um die geistige Belebung handle. In der Eva des fünften Bildes gewahrt er nicht, wie Justi, eine Mischung von Devotion und Gefallsucht, sondern demütige Dankbarkeit, schließt sich aber Justis Auffassung der Eva in der Vertreibung an. Bei Besprechung des Opfers Noahs wird die Bestimmung, die Michelangelo seitens der Stelle 3. Mose 1, 10 und antiker Opferdarstellungen erhielt, näher gekennzeichnet, in der Szene der Sündflut das Vorwiegen edler Menschlichkeit trotz der Entfesselung aller Instinkte hervorgehoben und die Verwertung einzelner antiker Züge (Kampf in der Barke, der einen Jüngling tragende Mann) bemerkt, die auch in der Gestalt Noahs in dem Gemälde der Verspottung (antiker Flußgott) zu erkennen ist. Auf Antiken macht St. auch bei Besprechung der Judith (der schlafende Wächter) und, wie andere vor ihm, bei der Ehernen Schlange (Laokoon) aufmerksam. Daß der Meister bei Haman an Dante gedacht, hatte schon Duppa, dem St. Recht gibt, angenommen.

Auf die Frage, welcher Gesichtspunkt für die Wahl der Propheten entscheidend gewesen, antwortet St., daß sie sich im besonderen auf Zacharias, Joel und Jonas beziehe, da die Darstellung von Jesajas, Jeremias Ezechiel und Daniel sich von selbst verstehe, und sucht die Erklärung aus den in der Kapelle gefeierten Festen zu gewinnen, wenigstens für Zacharias, welcher als Prophet des Palmsonntags seinen Platz über der Türe erhalten habe, durch welche der Papst einzog, nachdem er die Palmen unter das Volk verteilt, und für Joel als Propheten des Pfingstfestes (Beziehung auf die Pfingstvigilie und die Messe des hl. Geistes, beim Scrutinium der Papstwahl). Justis Annahme, es handle sich bei beiden Propheten um Anspielungen auf Julius II. und dessen Tätigkeit,

weist er zurück. Die Wahl des Jonas und dessen Anbringung in der Nähe des Altars ergab sich aus seiner symbolischen Bedeutung für Christus. Daß die Propheten, wie Justi will (im Zickzack) historisch angeordnet seien, gibt St. nicht zu. Im einzelnen weicht seine Deutung vielfach von der Justischen ab. Die Putten will er nicht als Prophetenschüler, sondern nur als belebendes, den Gedankenernst milderndes Element aufgefaßt wissen, und lehnt die Erklärung der Motive in der Prophetendarstellung aus bestimmten einzelnen Stellen der Schriften ab. Daß Joel die Porträtzüge Bramantes gegeben worden seien, hält er für undenkbar, bezeichnet die Tätigkeit Daniels als ein schnelles Notieren des Gesichtes, das dann in das große Buch eingetragen werden soll, benennt die Frauen bei Jeremias: Israel und Juda (Samaria und Jerusalem), die beiden untergegangenen Königreiche, und die Frau bei Jonas Ninive. Seine frühere Vermutung, daß Michelangelo sich in Jeremias selbst porträtiert, nimmt er zurück. Jesajas wird in Beziehung gesetzt zu der Ezechiaslünette, die in der Reihenfolge der Vorfahren Christi aus diesem Grunde nicht den richtigen Platz einnehme, und zur Erythraea, weil diese, wie der Prophet, das Weihnachtsfest verherrliche. Auch sonst werden Gemeinsamkeiten zwischen den sich räumlich entsprechenden Propheten und Sibyllen entdeckt, so in dem Priestertum bei Ezechiel und der Cumaea, in der Prophezeiung von der »bestia« bei Daniel und der Persica, in dem Verkünden der Passion Christi bei Jeremias und der Libica. Auch für die Sibyllen ist nach Justis Vorgang aus Kunst und Literatur alles mitgeteilt, was Licht auf die Besonderheit der von Michelangelo gewählten Darstellungsweise werfen könnte.

Neu und bestimmt ist die Interpretation der in den Medaillons dargestellten, bisher kaum beachteten Szenen. Es werden festgestellt vier Ereignisse aus dem Leben Daniels: nämlich die Ermordung Abners durch Joab, der Tod des Uria, Nathans Bußpredigt, Absaloms Tod, ferner einige aus Ahabs Geschichte: der Tod Jorams, der Sturz der Baalssäule und die Ausrottung des Geschlechtes, endlich Abrahams Opfer und die Himmelfahrt des Elias.

Was endlich die Vorfahren Christi betrifft, stellt St., wie mir scheint, mit Recht, die übrigens auch von mir gewonnene Ansicht auf, die Stichkappenkompositionen zeigten im Anschluß an die Lamentationen des Jeremias das Volk in der Gefangenschaft. Er führt aus, wie auch hier im Verlaufe der Arbeit von Osten nach Westen gewisse Veränderungen sich einstellen: zuerst erschienen ganze Familien, dann dominiere die Frau, die auch in den häuslichen Szenen der Lünetten die Hauptrolle spiele, in ihrer Mutterliebe und ihrem Mutterglück geschildert.

IV. Das Jüngste Gericht.

Auch für die Entstehungsgeschichte des Jüngsten Gerichts konnten wichtige neue Angaben aus Urkunden nicht beigebracht werden: nur das Datum der Enthüllung des Gemäldes wurde aus dem Diarium des Petrus Paulus Gualterius als 31. Oktober 1541 festgesetzt.

Zu dem Verzeichnis der Zeichnungen bemerke ich nur weniges, auf den kritischen Anhang zu meinem dritten Bande verweisend, wo ich unter anderem für die Echtheit einer ganzen Gruppe von Zeichnungen, die Berenson für Kopien hält, eintrete und Zusätze zu Steinmanns Katalog gebe.

63 A. British Museum. 1860, 6, 16, 5. Berenson 1684. Die Figur rechts unten in der Ecke scheint mir der Entwurf für einen nicht ausgeführten Engel, nicht, wie St. will, für die Frau über dem sich umarmenden Gattenpaar rechts im Getümmel der Seligen zu sein.

63 B. Ebenda. Rückseite. Zwei der Studien dienten nicht für den Engel mit dem Essigschwamm, sondern für den obersten Engel mit dem Gewand.

70. Casa Buonarroti V, 19. Berenson 1660. Steinmann sagt nichts von der Zeichnung in Oxford 70, 3; Berenson 1572 B, auf der dieselbe Figur erscheint.

71 B. Harlem, Teyler-Museum. Marcuard XIV. Berenson 1468. Nach hinten schreitender Mann. Ist doch nicht auf den Verdammten ganz links in der Gruppe der Hauptsünden zu beziehen, sondern eine Studie für eine nicht ausgeführte Figur.

78. Lille, 99. Berenson 1678. Diese Studie war der Stellung nach für einen in der Luft Schwebenden bestimmt, nicht für den Verdammten, der aus Charons Nachen springt.

80 A. Windsor. Berenson 1620. Steinmann beachtet nicht, daß die eine Skizze eine Studie für den Engel ist, welcher einen Auferstandenen an den Knien packt und nach oben entführt.

77. Windsor. Eine Photographie nach dem knienden Dämon, der einen Verdammten mit einer Harke aus dem Kahn herauszieht, ist von Braun (106) veröffentlicht worden.

Hinzufügen möchte ich:

British Museum 1885, 5, 9, 1893. Skizze einer mit erhobenen Armen aufwärts fliegenden Gestalt. Schon von Berenson mit Recht auf das Jüngste Gericht bezogen.

Casa Buonarroti, VI, 32. Studie zu einem nicht ausgeführten Auferstehenden. Auch von Berenson (1406) richtig bestimmt.

Paris, Louvre 707. Berenson 1591. Ist der Entwurf für den mit rechtem Bein knienden, von hinten gesehenen Verdammten in der Gruppe der Hauptsünden.

British Museum 1885, 5, 9, 1894. Zwei Skizzen einer kopfüber abwärts stürzenden Gestalt. Von Berenson (1511) richtig auf das Jüngste Gericht bezogen. Ich finde die Figur auf dem Londoner Gesamtentwurf des Sturzes der Verdammten (St. 75 A.) in der Mitte.

Lille 104. Aktstudie zu einem nicht ausgeführten Auserwählten.

Das Hauptgewicht bei der Deutung des Weltgerichtes, dessen unvergleichliche künstlerische Bedeutung auf Grund eines Vergleiches mit älteren Darstellungen anschaulich gemacht wird, ward von St. auf die Wirkung, die Dante auf des Meisters Phantasie hervorbrachte, gelegt. Im wesentlichen mit Wolfgang Kallabs Ausführungen übereinstimmend, geht er noch einen Schritt weiter als dieser. Die Beeinflussung durch die Divina Commedia wird, um nur das Wichtigste hervorzuheben, nachzuweisen versucht in der konzentrischen Anordnung der milizia santa um Christus, in der Petrus und Adam zugewiesenen Stellung, in der Auffassung der ringenden Verdammten nach Analogie des Gigantenkampfes, in der Kennzeichnung des einen Stürzenden als Nikolaus III., in der Darstellung der Zornigen, in der Gruppe der Francesca da Rimini, in dem Abwärtsfahren der von Teufeln und Schlangen Umzingelten, in dem Flug der himmelwärts Strebenden, in dem Motiv des am Rosenkranz emporgezogenen Paares, in der Seele, welche den Abendhymnus anstimmt, in dem Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seele, in der Mühsal der Auferstehenden, in Charon und Minos, in dem Herausziehen der Verdammten aus dem Kahn, in der Verwertung der Ugolinoepisode.

Gewiß haben tief der Einbildungskraft Michelangelos eingeprägte Bilder aus der ihm so vertrauten Divina Commedia bei der Gestaltung des Werkes mitgewirkt, ja, sind einige entscheidende Vorstellungen aus dieser übernommen worden. Mir scheint aber; Kallab und Steinmann sind in der Herleitung der Motive zu weit gegangen. Bei einer Nachprüfung erweist sich vielfach die Analogie als eine nur sehr entfernte und gesuchte, wie ich an anderer Stelle ausführlicher darzulegen haben werde, und die Folgerungen, die St. aus dieser übermäßigen Betonung Danteschen Einflusses gezogen hat, werden schwerlich die Zustimmung der Forscher finden. Hatte schon Kallab in gewagter Weise die mächtige Frau links, welche eine zu ihr sich flüchtende jüngere schützend umfängt, Beatrice und ihre Schutzbefohlene Rahel genannt, so glaubt St., der in dieser »virago« die hl. Anna sehen möchte, sogar einen ganz direkten Hinweis auf eine bestimmte Handlung Beatrices in der Göttlichen Komödie zu finden. Er erkennt Dantes Führerin in der Frau rechts über Adam, und zwar wie sie im Begriffe ist, Bernhard von Clairvaux auf Dante hinzuweisen, unterstützt von Rahel, die ihre Befehle bekräftigt. Nun schaut jene Frau aber gar nicht auf die als

Bernhard gedeutete Figur, und wie St. letztere so taufen konnte, bleibt mir unerklärlich, denn dieser bärtige Mann mit der anliegenden Kappe auf dem Kopf trägt in keiner Weise mönchischen, sondern alttestamentarischen Charakter. Und Dante, zu dem jene Frau in Beziehung gesetzt wird? Er soll in dem verhüllten Auferstehenden ganz links unten dargestellt sein, zu dem sich sprechend ein bärtiger Mann wendet. Letzterer wäre Vergil. Auch dies scheint mir eine willkürliche, nur durch den Wunsch ermöglichte Hypothese. Denn weder zeigt der Auferstehende die Züge Dantes, noch ist der Stehende als Vergil gekennzeichnet, denn er trägt nicht, wie St. angibt, den üblichen Kragen, sondern einen Mantel. Hier dürfte Kallab das richtige getroffen haben, der dem Manne den Namen Ezechiel gibt.

Indem St. sein Werk in solchen Betrachtungen gipfeln läßt und es mit ihnen abschließt, scheint er mir an Stelle des Eindrucks, den das Jüngste Gericht hervorbringt, eine diesem nicht entsprechende Fiktion zu setzen. Er überträgt die selig verklärte Paradiesesstimmung der Commedia auf eine Schöpfung, die, selbst das Paradies in Aufruhr versetzend und Versöhnungsgedanken von sich weisend, das furchtbarste künstlerische Denkmal einer vernichtend tragischen Anschauung vom Leben ist. —

Bei diesen kurzen Andeutungen muß ich es bewenden lassen und möchte nach manchem, was ich kritisch zu bemerken hatte, mit Nachdruck wiederholen, was ich anfangs über das in diesem Werke Geleistete gesagt. Dort wies ich auf den Standpunkt hin, von dem aus Steinmann seinen Stoff aufgefaßt und von dem auch sein Werk beurteilt sein will. Er erkannte seine Aufgabe darin, sein hohes Thema durch weite Ausspannung des Rahmens zu einer künstlerischen und für einen Jeden verständlichen, fesselnden Gestaltung zu bringen. Daß ihm dies gelungen, daß er die Mühsal und Nüchternheit vorbereitender Untersuchungen zu verhehlen, den wissenschaftlichen Apparat einer freien Darstellung unterzuordnen und die künstlerischen Erscheinungen im Zusammenhang mit der gesamten Kultur einer großen Zeit zu behandeln verstanden, darüber kann kein Zweifel sein.

Denken freilich ließe sich auch eine andere Lösung der Aufgabe. Man könnte behaupten, ein Thema wie dieses: die Geschichte, Beschreibung und Deutung der künstlerischen Ausschmückung eines Gebäudes verlange von dem es Behandelnden ein entsagungsvolles Sichbeschränken einerseits und andererseits eine große Ausführlichkeit, oder besser gesagt: eine Beschränkung zugunsten der genauesten, fast schematischen Registrierung alles Tatsächlichen. Nur was unbedingt notwendig sei zum Verständnis und zur Würdigung des Künstlerischen solle gebracht werden, das hieße also in diesem Falle: alle die ausführlichen Exkurse über Leben und

Wirken der Päpste Sixtus IV. und Julius II., die Besprechung der allgemeinen künstlerischen Tätigkeit zu ihren Zeiten und die fast zu einer Monographie über den Künstler sich auswachsende Schilderung des Wesens, des Schaffens und der Anschauungen Michelangelos gehörten nicht in dieses Buch, sondern bedeuteten ein Übergreifen auf andere Gebiete und eine unnötige Wiederholung des in anderen Büchern Gegebenen. Kurze Charakteristiken und Hinweise hätten genügt. Dagegen sei vieles Wissenswerte erfordert, was man gerade nur hier suche und nun vermisse: so eine bis in jede Einzelheit gehende Besprechung der Zeichnungen, welche, in einer Künstlerbiographie nur ausnahmsweise möglich, gerade hier ihren Platz finde, weiter eine genaue Stil- und Formenanalyse, vor allem aber eine vergleichende übersichtliche Mitteilung aller der bedeutenderen Auffassungen und Deutungen, die im Verlaufe der Zeiten über die Kunstwerke geäußert worden sind, denn gerade diese Ansichten, in denen die Geschichte des dauernden Lebens und Wirkens großer Schöpfungen sich dokumentiere, erwarte man in einem solchen Buche zu finden.

Prinzipiell wird die Frage, ob dieser oder jener Standpunkt der richtige sei, sich nicht entscheiden lassen. Mit Doktrinärem kommt man auch in der Wissenschaft und gerade in ihr nicht weiter, sondern, sind nur die Vorbedingungen: Gründlichkeit der Forschung und sichere Methode, als erfüllt zu betrachten, einzig mit der Anerkennung der im Persönlichen begründeten verschiedenartigen Möglichkeiten in Auffassung und Gestaltung einer Aufgabe. *Henry Thode.*

Les miniaturistes français par **Henry Martin**, Administrateur de la Bibliothèque de l'Arsenal. Paris, Leclerc 1906 in — 4° mit 35 Abb. in Lichtdruck und Autotypie.

H. Martin ist der Verfasser des Handschriftenkatalogs der Pariser Arsenalbibliothek, das heißt der für den Kunsthistoriker brauchbarsten Bände unter allen den in der Anlage großartigen, in der Durchführung ungleichwertigen französischen Katalogen. Wer nach Miniaturhss. sucht, wird bei ihm nicht mit einem kurzen »initiales ornées«, »peintures«, »miniatures« abgespeist, sondern er findet zuverlässige Angaben über Ausdehnung und künstlerischen Wert des Schmucks und präzise Datierung. Man konnte sicher sein, daß wenn dieser Mann etwas über die französischen Handschriftenmaler zu sagen hatte, es etwas Gutes, Zuverlässiges sein würde. Das eben erschienene Buch hat zwar lange auf sich warten lassen, aber es hat unsere Erwartungen nicht enttäuscht. Es ist die Arbeit eines Bibliothekars — im besten Sinne; die Arbeit eines

Mannes, der im steten Umgange mit den ihm anvertrauten Hss. seine vollkommenste Befriedigung findet, der sie liebt und kennt bis in das Innerste ihres Wesens, dem sich in immer erneuter Prüfung und Vergleichung der Blick für die besonderen Eigenheiten einer jeden geschärft hat, der ihrem Werden, Wachsen und Abnehmen auf die Spur gekommen ist und ihnen alle Geheimnisse ihrer Erzeugung und ihrer Schicksale abliest. »Pour découvrir quelquesuns de leurs secrets j'ai étudié les œuvres; j'ai longuement contemplé les miniatures et j'ai noté ce que j'y voyais«. Und in dieses reine, ernsthafte Augenstudium mischen sich nie und nirgends unsichere Hypothesen oder Voreingenommenheiten, die er ausdrücklich in ihre Grenzen weist — ohne Namen zu nennen, wie in vorahnender Bewährung der goldenen Regel: de mortuis nil nisi bene.

Da das Buch bei einer beschränkten Auflage wohl nicht vielen Lesern des Repertoriums in die Hände kommen wird, referiere ich kurz zusammenfassend über seine Resultate, die sich im wesentlichen auf die vom 13.—15. Jahrhundert herrschenden Verhältnisse beziehen.

Wir müssen in den meisten Fällen einen Atelierbetrieb, insbesondere eine Arbeitsteilung zwischen dem »peintre« als »chef d'atelier« und dem »enlumineur«, annehmen. Jener erhält den Auftrag, das fertiggeschriebene Buch wird ihm lagenweise übergeben. Er teilt die Arbeit aus und gibt seine Anweisungen zuweilen wohl nur mündlich, oft aber in einer Form, die wir noch heute kontrollieren können: durch schriftlichen Vermerk oder durch Skizze. Überaus häufig sind die Beispiele, wo in Höhe des Bildes oder am oberen oder unteren Seitenrand der Gegenstand der Darstellung kurz bezeichnet ist — Notizen, die natürlich haben entfernt werden sollen, aber aus Unachtsamkeit stehen geblieben sind. Martin weist auf den Wert solcher Gegenstandsbezeichnungen für unsere Kenntnis der ma. Terminologie hin. — Meines Erachtens ist nun hier nicht in jedem Falle eine Anweisung des chef d'atelier anzunehmen, vielmehr kann es sich auch um erklärende Beischriften für den Leser handeln; diese stammen dann schon vom Schreiber und sind als solche an der regelmäßigen Einordnung und dem Schriftcharakter kenntlich. Es sind mir mehrere Beispiele derart vorgekommen, u. a. im bekannten Psalter lat. 10435. Selbstverständlich kann es sich auch um nachträgliche Erläuterungen handeln. — Eine besondere Art der Beischrift: »Hystoire plainne« oder »Hystoire simple« deutet darauf, daß die Hs. in Anlehnung an einen festen Bilderkreis ausgeschmückt ist. Für die livres d'heures wurde oft nicht der Gegenstand angegeben, sondern ein gebräuchlicher Titel. Das gleiche mag schon der Fall gewesen sein in Psalterien des 13. Jahrhunderts, wobei es zu mancherlei Verwechslung gekommen ist, wie z. B. gewisse nordfranzösische Psalter beweisen.

Kunstgeschichtlich wichtiger sind die Skizzen, von denen Martin einige interessante Beispiele abbildet. In vielen Hss., vor allem vom 13. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, hat er am Rande der Seite ganz flüchtige, lebhaft und sicher hingesetzte Andeutungen der Komposition entdeckt.[1]) Auch sie sollten natürlich nicht stehen bleiben, oft aber vertrug das Pergament keine Rasur; außer am Seitenrand kommen sie auch unter den Miniaturen selbst zum Vorschein. Die künstlerische Superiorität über die ausgeführten Bilder ist bemerkenswert und deutet auf eine andere Künstlerhand; dafür sprechen auch die Fälle, wo der Maler die Skizzen nicht verstanden oder wo der Zeichner seiner Skizze noch ein erklärendes Beiwort hinzugefügt hat. Eines besonders merkwürdigen Falles entsinne ich mich aus dem großen Bibelfragmente Royal 18 D VIII (Paris? ca. 1350); da war auf fol. 163 v. zur Apokalypse zunächst am unteren Seitenrand der sitzende Johannes gezeichnet; der ist dann durchgestrichen und dafür in Höhe der Miniatur das Abendmahl skizziert worden, wie es tatsächlich ausgeführt ist. — Mit dem Beweis für den Arbeitsverlauf ist aber der Wert dieser Skizzen sicherlich nicht erschöpft. Sie sind wichtig für unsere Vorstellung von der Stilbildung in jener Kunst. Wenn wir bedenken, daß — bis 1350 wenigstens — der künstlerische Charakter der Miniatur sich in jeder Nuance der Strichführung ausspricht, daß wir Schulen und Gruppen scheiden können nach gewissen Eigentümlichkeiten in Strichstärke und konventionellen Strichverbindungen (vor allem für die Gesichter) und dann plötzlich diese ganz freie, heftige, bald fortlaufend konturierende, bald eckige und intermittierende Zeichenart als unmittelbaren Ausdruck der künstlerischen Absicht finden, so können wir ermessen, welche ernste, bewußte Arbeit in der endgültigen Fassung gewaltet hat. — Eine Nutzanwendung für die Forschung: von zwei Exemplaren desselben Werkes ist das mit Skizzen versehene das primäre.

Neben solchen Skizzen hat der Maler noch andere Vorbilder gehabt: fertige Bücher und Vorbildersammlungen für bestimmte Typen. Diese letzteren sind ja für das ganze Ma. längst festgestellt.[2]) Kopien aus wesentlich älteren Hss. kenne ich nur in einem Fall: in der Bibel Arsenal 5211 aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, die auf byzantinische Vorbilder zurückgreift. Sonst ist doch wohl zu sagen, daß sklavische Anlehnung sehr selten vorkommt; so oft auch die gleichen Darstellungen wiederholt

[1]) Ein Hinweis auf sie findet sich schon bei Labarte, Histoire des arts industriels III, p. 159.

[2]) Vgl. Schlosser, Jahrb. d. Kunsts. d. ah. Kaiserhauses, XXIII, Wien 1902, S. 314ff.

werden, immer findet der Künstler eine neue Nuance. Interessante Beispiele für die Verwendung von Malerbüchern bildet Martin aus zwei livres d'heures des 15. Jahrhunderts ab: Petrus und Paulus einmal einander zugewandt, wie sie gedacht waren, das andere Mal einander den Rücken drehend. — Nicht glücklich scheint mir hingegen der Versuch Martins zu sein, aus dem bekannten Titelbild des Miroir historial fr. 316 (das doch übrigens nicht von einem »auteur beaucoup plus habile« stammt, sondern im 15. Jahrhundert völlig übermalt ist; die ursprüngliche Fassung haben wir im Leydener Exemplar) das Arbeiten nach Kopien im Gegensinne zu erweisen; die nach des Verf. Angaben hergestellten Abbildungen in der Umkehrung als »modèles présumés« enthalten viel mehr Linkshänder als das Original. Immerhin ist der zugrunde liegende Gedanke beachtenswert und mag bei Hss.-Studien zur Entscheidung über die Ursprünglichkeit einer Fassung im Auge behalten werden. Daß man ein Bausverfahren gekannt hat, bezeugt der Traktat des Jean de la Bègue vom Jahre 1431 (Paris Fr. 6741), der die Herstellung von »carta lustra, per quam transparent que sub ipsa sunt posita« beschreibt genau so, wie es die Analyse einiger Reste ergeben hat, die Martin in den livres d'heures Arsenal 416 und 1191 (15. Jahrh.) gefunden hat.

Der erwähnte Traktat gibt auch manchen Aufschluß über das Malverfahren; allerdings sind seine Angaben nach Martin mit Vorsicht aufzunehmen; Jean war nicht selbst Maler und hat seine Rezepte von verschiedenen Künstlern, u. a. von Jacques Cône, erhalten, die ihm gewiß ihr Bestes nicht anvertraut haben; vieles ist aus älteren Traktaten, wie dem Theophilus, übersetzt. Hier das Wichtigste, was Martin aus dem Traktat mitteilt: Die Farben wurden zumeist in einer Gummilösung, Rot und Blau mit Eiweiß hergestellt, als Farbstoff wurden Pflanzen verwendet; von Farbtönen ist eigentümlich die »membrana«, die Fleischfarbe, die für die hervortretenden Teile mit »posc«, einer Mischung der membrana mit Zinnober, gehöht wurde.[3]) Die Mischung wird abgestuft für jugendliche und Greisengesichter. Eingehend handelt Martin von der Herstellung des Goldgrundes. Blattgold ist durchaus nicht die Regel, vielmehr nur vom 12.—14. Jahrhundert angewendet und stets brüniert; sonst ist das Gold mit dem Pinsel aufgetragen, teils geglättet, teils matt gelassen. Eine Kombination beider Arten kommt vor, z. B. im »Psautier de S. Louis« Arsenal 1186. Für den Auftrag des Blattgoldes gibt es

3) Interessant ist hier die Veränderung, die des Theophilus Rezept für »Posch« bei dem Künstler des 14. Jahrh. erfahren hat: dort heißt es (I, cap. III): ... admisce prasinum (d. h. Grünschwarz!) et rubeum, qui comburitur ex ogra (!), et modicum cenobrii ..., hier fol. 100: mellez .. un poi de cynobre et j poi de mine ... Das entspricht durchaus der Verschiedenheit des Incarnats in Hss. des 12. und 14. Jahrh.

eine eingehende Beschreibung von J. Cône vom Jahre 1398: es wird eine »assiette« aus Kreide hergestellt und womöglich über einem leichten Kohlenfeuer aufgetragen in drei Schichten, deren jede mit Pferde- oder Eberzahn oder einem polierten Stein geglättet wird; auf die dritte kommt, noch ehe sie getrocknet ist, das ganz dünne Blattgold. Martin hat an unvollendeten oder abgeriebenen Miniaturen die Richtigkeit dieser Angaben prüfen können. Von der peinlichen Sorgfalt zeugt die Untersuchung, die Martin über das eigentümliche Relief der Goldgründe angestellt hat. Aus der Kreide der »assiette« allein ist es nicht zu erklären. Vielmehr findet man, daß es durch Vertiefung des Pergaments im Umkreise hervorgerufen wird: um den Goldgrund, der mit den Seitenrändern in einer Ebene liegt, ist eine Rinne gewissermaßen eingepunzt. Es handelt sich um ein bewußtes Entgegenarbeiten gegen die den Eindruck abschwächende Einsenkung des Goldgrundes in Hss. des 12. Jahrhunderts. Martin glaubt, daß die Farbe zumeist vor dem Gold aufgetragen sei; denn häufig finden sich Goldspuren auf den Farben.

Die ganze hier geschilderte Tätigkeit weist Martin dem »enlumineur« zu, der oft nur ein »ouvrier d'art chargé de colorier, sans plus, les dessins des maître« gewesen sei. Hier glaube ich nicht unbedingt zustimmen zu können. Ich meine, für die kunstgeschichtlich wichtigsten Hss. gilt das auf keinen Fall. Eine Trennung von Zeichnern und nur für die Kolorierung ausgebildeten Maler scheint in ihnen nicht möglich. Farbenwahl, Farbenauftrag, modellierende Führung des Pinsels bzw. letzte Strichmodellierung entspringen genau dem gleichen individuellen Stilgefühl wie die zugrunde liegende Zeichnung. In dem recueil de poésies Arsenal 3142 z. B. werden wir nicht die leicht lavierte Federzeichnung, die Martin in Fig. 23 abbildet, auf Rechnung eines höher begabten leitenden Künstlers setzen dürfen als die glänzend durchgeführten Deckfarbenbilder zu den Adenèsgedichten usw. zuvor. Aber auch bei den oft geringwertigen großen Zyklen wie Bible moralisée, Miroir historial usw. liegen die oft grellen Unterschiede zwischen den einzelnen Lagen nicht nur in der größeren oder geringeren Geschicklichkeit des ausführenden Malers, vielmehr entspricht einem verschiedenen koloristischen Gefühl stets auch ein verschiedener Zeichenstil. Ich glaube, daß abgesehen von der einheitlichen Disponierung des Stoffs durch den »chef d'atelier« die Arbeitsteilung weniger in Zeichnung und farbiger Ausführung als in selbständiger Ausschmückung der einzelnen Lagen durch verschieden begabte und verschieden geschulte Hilfskräfte bestanden hat. So etwa in den Evangiles de la Ste. Chapelle Addit 17341, wo der »Hauptmeister«, dem wir fol. 1—12 verdanken, keinen wesentlichen Einfluß auf die ikonographische und formale Gestaltung der weiteren Lagen gehabt zu haben scheint.

Nur kurz berührt Martin das Verhältnis von Schreiber und Maler. Er nimmt gewiß mit Recht einen allmählichen Übergang zur Spezialisierung an, vom Schreiber—Maler—Mönch des 13. Jahrhunderts bis beispielsweise zur Fünfteilung der tätigen Hände in fr. 145 vom Jahre 1517. Sicherer als die Identität von Schreiber und Maler wird meines Erachtens für die frühere Zeit der ständige Zusammenhang zwischen bestimmten Schreibstuben und Ateliers nachzuweisen sein. Wir können von einer Honoré- und einer Pucelle-Schrift reden, die sich mit dem Stil weiterhin überträgt (z. B. Honoréschrift und -Stil nach Châlons s. M.). Stilgruppen decken sich zumeist mit Schriftgruppen. Ausgenommen sind natürlich Fälle nachträglicher Illuminierung, Ausschmückung italienischer Hss. in Frankreich, ostfranzösischer Hss. in Paris usw. Nur selten kommt es vor, daß ein Gebiet künstlerisch von diesem, paläographisch von einem anderen Zentrum abhängig ist.

Martin ist nun auch einer Anzahl von Miniaturisten auf die Spur gekommen, die er mit Namen nennen und in ihrer Wirksamkeit verfolgen kann. Freilich ist hier auf reiche Ausbeute kaum mehr zu hoffen. Die Künstler signieren selten. Die Rechnungen und Inventare sind zumeist nicht eingehend genug gefaßt, um die Beziehung auf eine erhaltene Hs. möglich zu machen. Mit Recht weist Martin auf die Schwierigkeit der Stilkritik hin. Er hebt z. B. die starke Verschiedenheit zwischen den zwei unter dem einen Künstlernamen Pucelle gehenden Hss., Bible de Billyng und Bréviaire de Belleville hervor, die in der Tat nicht entschieden genug betont werden kann. Auf der anderen Seite können wir die Zahl der gleichzeitig an einem Ort arbeitenden Miniaturisten nicht mit genügender Sicherheit schätzen, um zu wissen, wie viele Künstler neben dem einen nur zufällig bekannten für ein bestimmtes Werk in Betracht kommen mögen. Selbst in einer so geschlossenen Reihe wie den Pariser Hss. vom Ende des 13. Jahrhunderts (hier nimmt Martin ca. 20 enluminneurs als gleichzeitig tätig an) ist es meines Erachtens unmöglich, zu bestimmten Zuschreibungen an Honoré zu gelangen. — Die Feststellung dieses Künstlers und seines Ateliers (des ersten Pariser Miniaturisten, den wir kennen; denn Henris, der Maler von fr. 412, ist dem Stil nach zu urteilen sicher nicht Pariser) ist ein Hauptverdienst von Martin. Das Nähere ist außer im vorliegenden Buch im Bulletin du bibliophile 1905—1906 nachzulesen. Bemerkt sei nur, daß ein enger Zusammenhang zwischen H. und seinem großen Nachfolger Pucelle in der Tat nicht nachweisbar ist. Meine Ansichten über die fremden Einflüsse auf P., die Martin leugnet, werde ich in anderem Zusammenhange aussprechen. Wertvoll ist der Hinweis darauf, daß P. schon zwischen 1325 und 1328 ein livre d'heures für den Hof hergestellt hat. Klar ist der Unterschied von Beauneveu

und Jacquemart de Hesdin formuliert: jener eine isolierte Erscheinung und nur gelegentlich Miniaturist, dieser reiner Buchkünstler, Atelierhaupt und in festem Konnex mit der Pariser Kunst. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts konzentrieren sich die enlumineurs um die Universität, die im Jahre 1368 ihrer 15 unter ihren »serviteurs« zählt. Für den weiteren Verlauf bringt Martin, soviel ich beurteilen kann, nur einen bisher unbekannten Namen: die Malerin Anastasie, die zur Zeit Karls VI. Spezialistin für Bordüren und Landschaften (!) gewesen zu sein scheint.

Weniger durch neue Beobachtungen als durch übersichtliche Zusammenstellung des Bekannten sind die Kapitel über das Gegenständliche in den Miniaturen, die Darstellung der menschlichen Figur, Kostüme (häufige Anachronismen, die bei isolierten Denkmälern so leicht zu Fälschungsverdacht führen!), Perspektive, Hintergründe, Rahmen und Rankenwerk von Wert. Es wird nur gewissermaßen ein Durchschnitt gegeben ohne Rücksicht auf historische oder lokale Gruppierung, für die ja gerade die zuletzt erwähnten Bestandteile des Schmucks so reiche Anhaltspunkte gewähren. Dankenswert ist die Aufzählung der Illustrationstypen in den Livres d'heures.

An den Schluß eher als in die ersten Kapitel hätte wohl die Studie über die in den Miniaturen vorkommenden Porträts gehört, deren Inhalt schon aus den Mém. de la soc. des antiquaires de France 1902 bekannt war. Bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts schloß das technische Verfahren der reinen Linienzeichnung eine wirkliche Porträtähnlichkeit aus. In der Tat sind alle die Abbildungen bestimmter Persönlichkeiten, die M. aus früheren Hss. aufführt, nicht als exakte Wiedergabe der individuellen Physiognomie anzusehen. Für Datierungen kann das scheinbare Alter des Dargestellten sicherlich nie in Betracht gezogen werden. Ich glaube, daß man auch dem Bilde der Königsfamilie im Livre de Dina e Calila einen Fortschritt in dieser Beziehung nicht nachrühmen darf, ist es doch eher geringer als das etwa 30 Jahre früher entstandene, viel reizvollere Bild im Méliacen fr. 1633. Ebensowenig kann man aus dem wie schon oben erwähnt, völlig übermalten Bild im Miroir historial einen Fortschritt herauslesen. Immer wieder muß betont werden, daß die Kunst bis etwa 1350 durchaus typisch, der Maler an feste Formeln der Darstellung gebunden ist. Erst in den Bildern Karls V. tritt eine wirklich porträtähnliche Wirkung zutage, das bekannte Porträt des Jean II. bedeutet einen Markstein in der Entwicklung, doch kommen selbst noch in den Darstellungen des Duc de Berry Schwankungen vor. Wichtig scheint mir, daß das Neue am Profilbild einsetzt; Profile waren von je, schon hoch im 13. Jahrhundert, Träger persönlichen Ausdrucks, darum in der das Individuelle hervorhebenden Kunst in England und Nordfrankreich bevorzugt. —

Martin macht darauf aufmerksam, daß es damals keine feste Sitte bezüglich der Barttracht gegeben habe: Philipp III und Philipp V. erscheinen bärtig, Philipp der Schöne und Philipp von Valois ohne Bart, Jean II. zeigt spärlichen Bartwuchs, ebenso das früheste Bild Karls V. in fr. 5707, während er in der Folgezeit stets glatt rasiert ist usw.

Das Buch ist gewiß, wie der Verfasser selbst nicht müde wird zu erklären, noch keine abschließende Darstellung des gesamten Kunstbetriebes der französischen Miniaturisten im späteren Ma. Aber die Grenzen sind abgesteckt, über die unser Wissen nicht jemals weit hinausgelangen wird. Der Hauptwert des Buches liegt aber wohl darin, daß es eine Fülle neuer Merkmale zutage gefördert hat und unsere Augen schärft für die allerfeinsten, darum aber gerade entscheidendsten Besonderheiten in jedem einzelnen Werk. *Vitzthum.*

Notiz.

Zu Springers Besprechung meiner »Dürer's Drawings« habe ich zu bemerken, daß bei populären Büchern und Zeitschriften in England stets ein besonderer »Bilderredakteur« seines Amtes waltet, völlig unabhängig vom Textverfasser, und oft genug ohne Rücksichtnahme auf diesen. Ich hatte vom Verleger nur den Auftrag, eine Anzahl Londoner und Albertina-Zeichnungen anzugeben, aus der dieser Bilderredakteur seine endgültige Auswahl treffen würde. Über Anordnung, Art der Wiedergabe etc. wurde ich nicht einmal befragt, geschweige daß ich Einspruch hätte erheben können. Gegen diese Gepflogenheit einer Nation kann der einzelne, noch dazu wenn er Ausländer ist, nichts ausrichten.

Die Stelle Dürer-Maes lautet so: »This is the verdict which a student unbiassed by patriotic prejudices will pronounce. Yet at all stages of Dürer's career, single works which seem to prove exactly the opposite of what has just been said will be met with. His case, indeed, is not so clear as that of Nicolaes Maes. Maes' early subject pictures are splendid, and we can scarcely believe our eyes when we see what abominable portraits he painted in his later period. But once having changed his manner, he never leaves us in doubt as to whether the decline of his powers is really so enormous. There are no intermediate good pictures. Taking it for granted, however, that Dürer's development, followed the lines I have described, what can be said when we come across the exquisite St. Paul, Sitting (Albertina), dated 1520, or the fine Felix Hungersberg, Kneeling (Albertina), dated 1520, or that marvellous Temptation of St. Anthony (Albertina), dated as late as 1521, in which the artist rises to a nobler treatment of the nude than he had ever previously attained to?« Mein »vergleichen« besteht also darin, die Gegensätzlichkeit zwischen Dürer und Maes' Entwicklung auszuführen, nicht etwa darin, gleichartige, beiden gemeinsame Punkte herausfinden zu wollen.

Hans W. Singer.

Berichtigung.

Nachdem ich meinen Aufsatz aus der »Walhalla« zurückzog und ihn erweitert als Buch erscheinen lasse, ist in meinem Artikel über Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter (Rep. XXIX, 532) statt »Walhalla« zu lesen »Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland«, Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1907. Mein Aufsatz in der »Christlichen Kunst« erscheint statt im Januarheft erst im Maiheft, was berichtigt werden wolle.

Dr. Max Kemmerich.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Balluff, Josef. Die Rathaussäle in Schwäb. Hall. Mit 2 Bildern. Schwäb. Hall. Wilhelm German.

Bogner, H. Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Bogner, H. Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

Forrer, R. Von alter und ältester Bauernkunst. Mit 1 Tafel und 32 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Gerstfeldt, O. v. Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien. Mit 2 Mezzotintagravüren, 3 Einschlagblättern und 6 Abb. im Text. Eßlingen, Paul Neff. M. 1.

Goldmann, Karl. Die Ravennatischen Sarkophage. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Grisebach, August. Das deutsche Rathaus der Renaissance. Berlin. Edmund Meyer. M. 6.

Hadeln, Detlev Freiherr von. Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. Mit 7 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Hagelstange, A. Führer durch die Bücherei des Kaiser Friedrich-Museums der Stadt Magdeburg.

Janitsch, Julius. Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Lichtdrucktafeln und 2 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.

Ortlepp, Paul. Sir Joshua Reynolds. Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik des 18. Jahrhunderts in England. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.80.

Roth, Dr. Victor. Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abb. auf 30 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil I Metall. Mit 16 Tafeln und 54 Textabbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 12.

Scheffler, Karl. Der Deutsche und seine Kunst. Eine notgedrungene Streitschrift. München. R. Piper & Co.

Schmidkunz, Hans. Die Ausbildung des Künstlers. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Wölfflin, Heinrich. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Zweite vollständig neu illustrierte Auflage, bearbeitet von Hans Willich. München. F. Bruckmann. M. 4.80.

Woermann, Karl. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Mit 1 Tafel und 58 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Wustmann, Gustav. Der Leipziger Kupferstich im 16., 17. und 18. Jahrhundert. Mit 1 Abb. (Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig). Leipzig. J. B. Hirschfeld. M. 4.

MUSEUMSKUNDE

ZEITSCHRIFT FÜR VERWALTUNG UND TECHNIK ÖFFENTLICHER UND PRIVATER SAMMLUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. KARL KOETSCHAU

DIREKTOR DES KÖNIGL. HISTORISCHEN MUSEUMS ZU DRESDEN.

Die MUSEUMSKUNDE ist ein internationales Fachblatt, in dem die Erfahrungen der Museumsverwaltungen gesammelt und als Grundlage für spätere Arbeiten auf diesem Gebiete dargeboten werden.

Wissenschaftliche Untersuchungen über die in den Museen ausgestellten Gegenstände sind vom Programm ausgeschlossen, dagegen werden alle für die Praxis wichtigen Punkte behandelt, wie: Museumsbauten und ihre inneren Einrichtungen (Heiz-, Licht-, Ventilationsanlagen), Vorkehrungen gegen Feuersgefahr, Verminderung der Staubplage, Reinigung resp. Konservierung von Gemälden, Stoffen, Teppichen etc., Verglasungen, Transport- und Versicherungswesen, Schränke, Kästen und Gestelle zur sachgemäßen Ausstellung der Gegenstände etc. etc.

Was die „Nationalzeitung" in der Nummer vom 15. Februar 1905 schreibt:

„Das Museumswesen hat in der jüngsten Zeit in Deutschland wie in der ganzen Welt einen so außerordentlichen Aufschwung genommen, daß die Begründung eines solchen Organs in der Tat sehr willkommen ist."

hat sich als richtig erwiesen, denn die „Museumskunde" zählt schon heute

in 83 inländischen und in 102 ausländischen Städten

zahlreiche Abonnenten.

Ein Urteil vom „Museum of fine Arts in Boston":

„This Museum already is a subscriber to „Museumskunde" which we find indispensable to our work.

Jährlich ein Band von 4 Heften. Preis pro Band M. 20.—.

Bis jetzt liegen 2 Bände (Jahrgang 1905 und 1906) vollständig vor. — Von Band III (Jahrgang 1907) ist das erste Heft bereits erschienen.

GEORG REIMER VERLAG BERLIN W. 35, LÜTZOWSTRASSE 107-8.

Verlag von Karl J. Trübner in Straßburg und Berlin.

Soeben erschien:

Der Helm von Baldenheim

und die

verwandten Helme des frühen Mittelalters

von

Rudolf Henning.

Mit 10 Tafeln und 36 Abbildungen im Text.

Lex.-8°. 92 Seiten. 1907. M. 6.—.

Der Verfasser der „Deutschen Runendenkmäler" (Straßburg 1889) gibt in dieser schön ausgestatteten Abhandlung eine eingehende Würdigung des archäologisch und kunstgewerblich bedeutsamen Helm-Fundes aus Baldenheim im Unter-Elsaß.

Museen, historische Sammlungen seien auf diese für sie wichtige Veröffentlichung aufmerksam gemacht.

INHALT.

Seite

Donatello und die Antike. Von *Fritz Burger* 1

Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei. Von *Franz Dibelius* 14

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: III. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440. (Schluß.) Von *Albert Gümbel* 27

Literaturbericht.

Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden. Von Joseph Zemp unter Mitwirkung von Robert Durrer. *J. R. Rahn* 66

Die Sixtinische Kapelle. Herausgegeben von Ernst Steinmann. Zweiter Band: Michelangelo. *Henry Thode* 69

Les miniaturistes français par Henry Martin, Administrateur de la Bibliothéque de l'Arsenal. *Vitzthum* 88

Notiz. *Hans W. Singer* 96

Berichtigung. *Dr. Max Kemmerich* 96

Bei der Redaktion eingegangene Werke 97

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.